Johannes Brahms

Hermann Deiters, Paul Waldersee (Graf von)

Digitized by Google

Music

Digitized by Google

Digitized by Google

150 m

mw Les
gm

Digitized by Google

Johannes Brahms

von

Hermann Deiters.

Druck und Verlag von
Breitkopf & Härtel in Leipzig.
. . 1898. . .

Digitized by Google

ML410
B8D32
1898

Sammlung musikalischer Vorträge

No. 23/24 und 65.

Alle Rechte, insbesondere das der Uebersetzung, vorbehalten.

Digitized by Google

Johannes Brahms.

I.

Von

Dr. Hermann Deiters.

Zweite Auflage.

Digitized by Google

23 u. 24.

Johannes Brahms.*

Von

Dr. Hermann Deiters.

Es war in der Mitte der 50er Jahre — wenn wir nicht irren, im Sommer 1856 — als uns in Bonn in Gesellschaft anderer jüngerer Genossen ein junger Künstler begegnete, dessen ganzes Wesen ihn sofort vor den übrigen auszeichnete. Nicht etwa durch jene äußere Ungebundenheit des Künstlers, welche selten sympathisch berührt; und doch erschien er wie unbekümmert um die umgebende Welt, erfüllt von einem künstlerischen Ideale, von kräftigem, zielbewußtem Streben, und aus dem Schatze seiner künstlerischen Überzeugungen heiter und gern mittheilend. Man wanderte gemeinsam zu der Stätte, wo der herrliche Meister, der von den jüngeren so innig verehrte Robert Schumann, von schweren Leiden umdüstert lebte; es trieb den jungen Künstler, den auch von ihm so hoch verehrten Meister zu sehen. Hatte man sich vorher an seinem un-

*) Der Verfasser nachstehenden Aufsatzes hat bereits früher über Brahms und einzelne seiner Werke an verschiedenen Stellen, hauptsächlich in mehreren Aufsätzen der Allgemeinen Musikalischen Zeitung, gehandelt, was hier ein für alle Mal bemerkt wird, da im Folgenden von Citaten abgesehen ist.

Digitized by Google

befangenen, begeisterten Wesen erfreut, so gewann man ihn jetzt doppelt lieb, da man ihn von dem Verkehre mit dem Meister und den Äußerungen desselben mit inniger Verehrung erzählen hörte. Dieser junge Künstler war Johannes Brahms.

War er auch weiteren Kreisen damals noch wenig bekannt, so waren doch die, welche die Entwickelung der Kunst mit eifrigem Interesse verfolgten, nicht lange vorher in glänzender Weise auf ihn hingewiesen worden durch die prophetischen Worte, mit welchen ihn kein Geringerer wie Schumann selbst in die Reihe der schaffenden Künstler eingeführt hatte. Wie bekannt, hatten diese Worte bei den einen freudige Zustimmung, bei anderen auch ernsten und kunsterfahrenen Männern, welche sich in die ungewohnte Weise der gleichzeitig veröffentlichten ersten Kompositionen nicht sogleich finden konnten, auch Bedenken und Widerspruch hervorgerufen; es bedurfte, wie immer in solchen Fällen, einer geraumen Zeit bis die Überzeugung, daß man es mit einer selbständigen und bedeutenden neuen Erscheinung zu thun habe, in weiteren Kreisen durchgriff. Den Künstler selbst sahen wir von jener Zeit an, durch keine der verschiedenartigen Stimmen beirrt, das klar erkannte Ziel mit festem Schritte verfolgen.

Das äußere Leben unseres Künstlers ist, so viel uns von demselben bekannt geworden, ziemlich gleichmäßig verlaufen. Johannes Brahms ist am 7. Mai 1833 in Hamburg geboren; sein Vater, Kontrabassist im Orchester des dortigen Stadttheaters, war ein auf mehreren Instrumenten geübter tüchtiger Musiker. So in musikalischer Familie und Umgebung aufwachsend, entwickelte er früh sein ungemeines Talent als Klavierspieler, und es wiederholt sich bei ihm die in der Musikgeschichte so oft wahrgenommene Erscheinung. Sein erster Lehrer auf dem Instrumente war O. Cossel in Hamburg. Daneben begann er früh mit theoretischen Studien, und fühlte schon als Knabe das Bedürfnis, dem Organismus der Kunstwerke tiefer auf den Grund zu gehen; wir erinnern uns seiner Erzählung, wie er früh, ehe er mit Partituren verkehren gelernt, sich größere Stücke aus den Stimmen in Partitur setzte. Die theoretischen Studien trieb er dann systematisch bei dem vorzüglichen, auch von Schumann gerühmten Ed. Marxsen in Altona, der dann auch seine weitere Ausbildung auf dem Klavier leitete. Da machte er denn, unterstützt von dem zeitig sich offenbarenden

Digitized by Google

erstaunlichen Gedächtnisse, schnelle Fortschritte und drang in den Geist der klassischen Meister früh und tief ein, unter welchen Bach und Beethoven wohl am entschiedensten als seine damaligen Vorbilder sich bezeichnen lassen. Im Alter von 14 Jahren spielte er zum ersten Mal mit großem Beifall öffentlich; auf dem Programme befanden sich Variationen über ein Volkslied von eigener Komposition, und es ist hervorzuheben, wie ein besonders wichtiges Moment in seinem künstlerischen Schaffen, die Hinneigung zum Volksmäßigen, ebenfalls schon in frühester Zeit seine Wurzel hat.

Im Jahre 1853 verließ er das Elternhaus, um den ungarischen Violinspieler Remenyi auf seinen Koncertreisen als Pianist zu begleiten. Auf dieser Reise berührte er u. A. Hannover, Göttingen und Weimar und erregte durch sein Spiel und seine Kompositionen die Aufmerksamkeit und Bewunderung von Joachim und Liszt; die des ersteren namentlich, als er in Göttingen die Kreuzersonate Beethoven's wegen zu tiefer Stimmung des Klaviers ohne Noten statt in A in Ais spielte.*) Diese Erfolge veranlaßten ihn, die Verbindung mit dem genannten Künstler zu lösen und sich im Oktober 1853 mit einer Empfehlung Joachim's zu Robert Schumann nach Düsseldorf zu begeben. Er hatte damals verschiedene große Klaviersonaten, ein Scherzo für Klavier (welches besonders Liszt's Beifall erlangt hatte) und eine größere Anzahl von Liedern geschrieben. Die Begeisterung Schumann's, als Brahms die ersten Töne auf dem Klavier hatte erklingen lassen, welche mit jeder neuen Darstellung wuchs, ist wiederholt geschildert; mit vollster Sicherheit glaubte er in dem jungen Manne den zu erkennen, auf dessen Erscheinen er lange gewartet. In einem Artikel der Neuen Zeitschrift für Musik, „Neue Bahnen" überschrieben, kündigte er der musikalischen Welt die neue Erscheinung an; obwohl öfter abgedruckt, dürfen seine Worte in diesem Zusammenhange wenigstens der Hauptsache nach nicht fehlen. „Es sind Jahre verflossen", schreibt er, — „beinahe eben so viele, als ich der früheren Redaktion dieser Blätter widmete, nämlich zehn —, daß ich mich auf diesem an Erinnerungen so reichen Terrain einmal hätte vernehmen

*) So erzählt Dr. Schubring in der Allg. musik. Ztg. von 1868 Nr. 6. La Mara verlegt das Ereignis nach Celle und nennt die C-moll-Sonate. Vielleicht ist beides richtig.

Digitized by Google

lassen. Oft, trotz angestrengter produktiver Thätigkeit, fühlte ich mich angeregt; manche neue, bedeutende Talente erschienen, eine neue Kraft der Musik schien sich anzukündigen, wie dies viele der hochaufstrebenden Künstler der jüngsten Zeit bezeugen, wenn auch deren Produktionen mehr einem engeren Kreise bekannt sind. Ich dachte, die Bahnen dieser Auserwählten mit der größten Theilnahme verfolgend, es würde und müsse nach solchem Vorgang einmal plötzlich einer erscheinen, der den höchsten Ausdruck der Zeit in idealer Weise auszusprechen berufen wäre, einer, der uns die Meisterschaft nicht in stufenweiser Entfaltung brächte, sondern, wie Minerva, gleich vollkommen gepanzert aus dem Haupte des Kronion spränge. Und er ist gekommen, ein junges Blut, an dessen Wiege Grazien und Helden Wache hielten. Er heißt Johannes Brahms, kam von Hamburg, dort in dunkler Stille schaffend, aber von einem trefflichen und begeistert zutragenden Lehrer gebildet in den schwierigsten Satzungen der Kunst, mir kurz vorher von einem verehrten bekannten Meister empfohlen. Er trug, auch im Äußeren, alle Anzeichen an sich, die uns ankündigen: das ist ein Berufener. Am Klavier sitzend, fing er an wunderbare Regionen zu enthüllen. Wir wurden in immer zauberischere Kreise hineingezogen. Dazu kam ein ganz geniales Spiel, das aus dem Klavier ein Orchester von wehklagenden und lautjubelnden Stimmen machte. Es waren Sonaten, mehr verschleierte Symphonien, — Lieder, deren Poesie man, ohne die Worte zu kennen, verstehen würde, obwohl eine tiefe Gesangsmelodie sich durch alle hindurchzieht, — einzelne Klavierstücke, theilweise dämonischer Natur von der anmuthigsten Form, — dann Sonaten für Violine und Klavier, — Quartette für Saiteninstrumente, — und jedes so abweichend vom anderen, daß sie jedes verschiedenen Quellen zu entströmen schienen. Und dann schien es, als vereinigte er, als Strom dahinbrausend, alle wie zu einem Wasserfall, über die hinunterstürzenden Wogen den friedlichen Regenbogen tragend und am Ufer von Schmetterlingen umspielt und von Nachtigallenstimmen begleitet.

Wenn er seinen Zauberstab dahin senken wird, wo ihm die Mächte der Massen, im Chor und Orchester, ihre Kräfte leihen, so stehen uns noch wunderbarere Blicke in die Geheimnisse der Geisterwelt bevor. Möchte ihn der höchste Genius dazu stärken, wozu die Voraussicht da ist, da ihm auch ein anderer Genius, der der

Digitized by Google

Bescheidenheit, innewohnt. Seine Mitgenossen begrüßen ihn bei seinem ersten Gang durch die Welt, wo seiner vielleicht Wunden, warten werden, aber auch Lorbeeren und Palmen; wir heißen ihn willkommen als starken Streiter." —

Die Berechtigung dieser prophetischen Worte Schumann's zu beurtheilen, wozu damals kaum einer, der nicht auf Schumann's Höhe stand, berufen war, möchte jetzt allmählich die Zeit gekommen sein. Daß sie für die Entschlüsse und die weitere Entwickelung des jungen Künstlers entscheidend waren, versteht sich wohl von selbst; ebenso, daß er dem edlen Meister, und nach dem Tode desselben seiner Gattin und Familie ein treu ergebener Freund blieb.

Noch im Winter desselben Jahres kam er nach Leipzig und spielte dort am 17. December öffentlich. Damals entschlossen sich die Verlagshandlungen von Breitkopf und Härtel und von B. Senff, seine ersten Werke zu veröffentlichen: drei große Klaviersonaten (Op. 1, 2 und 5), ein Scherzo für Klavier (Op. 4), mehrere Hefte Lieder und Gesänge (Op. 3, 6, 7) und ein Trio für Klavier, Violine und Violoncell (Op. 8), welchen bald nachher Variationen über ein Thema von R. Schumann (Op. 9) und 1856 Balladen für Klavier (Op. 10) folgten. Nachdem er 1854 noch einige Wochen bei Liszt in Weimar verlebt, in Hannover und an anderen Orten zugebracht und verschiedene Koncertreisen unternommen, nahm er eine Stellung beim Fürsten von Lippe-Detmold als Chordirigent und Musiklehrer an, welche ihn während der Wintermonate dort fesselte. Eine ihm an der rheinischen Musikschule in Köln angetragene Stellung schlug er aus. Jene Stellung verlieh ihm ausreichend Zeit und Gelegenheit, seine theoretischen Studien zu verstärken und zu vertiefen, und seine Erfahrungen bezüglich der praktischen Erfordernisse des Musikbetriebs mit größeren Massen zu bereichern. Es war unstreitig die wichtigste Übergangszeit in seiner Entwickelung, eine Zeit ernster Selbstprüfung und angestrengten Studiums. War ihm in seinen ersten Arbeiten ein Übermaß der Kraftverwendung, eine gewisse Zügellosigkeit der musikalischen Phantasie und Überschreitung der Schönheitslinie in seinen gewagten Kombinationen vorgehalten worden, während ihm gleichzeitig Schumann unbedingtes Lob zollte: so zeigte sich seine echte künstlerische Natur darin, daß weder unbedingte Bewunderung ihn beruhigt, noch herbere Beurtheilung ihn entmuthigt, daß er unbeirrt den jetzt klar erkannten

Digitized by Google

Weg zum Ziele verfolgte und alle etwa anhaftenden Mängel zu überwinden strebte. Mit welchem Erfolge, lehrt die Betrachtung der früheren und der späteren Werke aufs deutlichste.

Die übernommene Stellung gab er nach wenigen Jahren wieder auf und lebte dann abwechselnd an verschiedenen Orten, so in seiner Vaterstadt Hamburg, dann in der Schweiz, wo er namentlich durch Theodor Kirchner's Vermittlung einen Kreis warmer Verehrer fand; während einer Zeit von mehreren Jahren traten keine neuen Kompositionen von ihm ans Licht. Im Januar 1859 spielte er in Leipzig sein Klavierkoncert (später als Op. 15 herausgegeben) ohne Erfolg; 1860 und 1861 gab er die beiden Orchesterserenaden heraus und ließ um dieselbe Zeit verschiedene ein- und mehrstimmige Liedersammlungen, Chöre, Kompositionen für Klavier und für Kammermusik (2 Sextette, von denen das erste 1862 erschien) drucken. In allen zeigt sich der bemerkenswertheste Fortschritt des künstlerischen Vermögens und der künstlerischen Überzeugung; Schönheit der Form und Klarheit des Gedankens zu erreichen, wird jetzt das unabänderliche Gesetz seines Schaffens, und die Phantasie muß sich diesen Gesetzen fügen und edler Maßhaltung sich bequemen. Der große Kontrast der mit Op. 11 (D-dur-Serenade) beginnenden Reihe seiner Arbeiten gegen die früheren, die beinahe Haydn'sche Schlichtheit und Einfachheit in manchen der jetzt hervortretenden Stücke, andrerseits die Übung in den strengsten Formen der Bach'schen Schule, die namentlich mehrere kleinere geistliche Kompositionen veranlaßte, waren für manche eine nicht minder auffallende Erscheinung, wie die Erzeugnisse überschäumender Phantasie der ersten Zeit. Für den aufmerksam Prüfenden konnte es nicht zweifelhaft sein, daß die ursprüngliche Kraft und Genialität, welche sich in den ersten Werken gezeigt, nicht erloschen sei, daß sie unter dem Einflusse bewußter künstlerischer Maßhaltung um so heller leuchten werde.

Mit dem Jahre 1862 wählte Brahms die alte, durch die größten Meister verherrlichte Metropole deutscher Musik, Wien, zu seinem dauernden Aufenthalte, und erwarb sich dort durch seine Kompositionen ebenso sehr wie durch sein wunderbares Klavierspiel rasch viele Freunde und Anhänger. In seinen Vorträgen wählte er außer den eigenen Sachen vorzugsweise die Werke von Bach, Beethoven, Schubert und Schumann. Es folgten während dieser Zeit eine Reihe gewichtiger Veröffentlichungen, theilweise noch als Studien

Digitized by Google

im strengen Stile zu bezeichnen. Im Jahre 1863 wählte ihn die Wiener Singakademie zu ihrem Chormeister, in welcher Stellung er besonders für Aufführung Bach'scher Musik thätig war; doch legte er dieselbe bereits 1864 wiederum nieder. Von neuem finden wir ihn vielfach auf Reisen und in längerem Aufenthalte an Orten, welche ruhigem Schaffen günstig waren und unter denen er Baden-Baden besonders liebte; als Frucht dieser Thätigkeit traten die beiden ersten Klavierquartette (1863), das große Klavierquintett (1865), das Trio für Klavier, Violine und Horn, die Sonate für Klavier und Violoncell (1866), die großen Paganinivariationen, die vierhändigen Walzer und eine große Menge von Liedern hervor, unter ihnen die Romanzen aus L. Tieck's Magelone. Ende 1865 begegnen wir ihm am Rheine, wo er in Köln die erste Serenade dirigirt; 1866 auf einer längeren Koncertreise in der Schweiz, von wo er dann wieder nach Wien sich zurückwandte. Hier gelangten Ende 1867 die drei ersten Nummern des deutschen Requiems, von Herbeck geleitet, zur Aufführung; die erste größere Aufführung dieses seines bisher größten Werkes, doch noch ohne den fünften Chor, erfolgte im Dome zu Bremen am 10. April 1868, und es machte hierauf die Runde durch die wichtigsten Städte Deutschlands, allgemein Anerkennung und Bewunderung erregend. In einem längeren Aufenthalte in Bonn im Sommer 1868 besorgte er die Herausgabe dieses Werkes, legte die letzte Hand an die Kantate Rinaldo und komponirte wiederum eine größere Zahl von Liedern, von welchen ebenfalls mehrere Sammlungen (Op. 43, Op. 46—49) bei Rieter-Biedermann in Leipzig und bei Simrock in Berlin erschienen. Damals hatte der Verfasser dieser Zeilen die Freude häufigen und anregenden Verkehres mit dem in der Vollkraft seines Schaffens stehenden Künstler.

Nicht lange nachher veröffentlichte er die beiden ersten Streichquartette (Op. 51), die Liebeslieder-Walzer (Op. 52, 1869) und die Rhapsodie nach Goethe's Harzreise (Op. 53). Nachdem er den Sommer 1869 wieder in Baden-Baden verlebt, wurde von neuem Wien bleibende Stätte seines Wirkens, und sein Leben ist seitdem ziemlich gleichmäßig öffentlichem Auftreten, namentlich behufs Aufführung seiner Werke, und stetigem Schaffen gewidmet, zu welchem er sich während des Sommers zu ruhigem Landaufenthalte zurückzuziehen liebt. Im Winter 1870/71 komponirte er, begeistert durch

Digitized by Google

die herrlichen Kriegsthaten des deutschen Heeres, das Triumphlied nach Worten der Offenbarung Johannis, und brachte es Karfreitag des Jahres 1871 in Bremen zum ersten Mal zur Aufführung. Nicht lange nachher entstand das Schicksalslied, an Schönheit und Ausdruck wohl das vollendetste seiner kleineren Chorwerke. Seit dem Winter 1872 dirigirte er in Wien die Koncerte der „Gesellschaft der Musikfreunde". Wie in diesen Jahren die warme Aufnahme und Schätzung des Komponisten in immer weiteren Kreisen sich vollzog, so fehlte es auch nicht an ehrenden äußeren Anerkennungen. Wir erwähnen die begeisterte Aufnahme, die er Anfang 1874 in Leipzig, März desselben Jahres in München, im Mai in Köln fand, wo das Triumphlied das Programm des niederrheinischen Musikfestes zierte; dasselbe kam in diesem Jahre in Breslau und durch seinen Freund Stockhausen in Berlin zur Aufführung. Der König von Baiern verlieh ihm den Maximiliansorden für Kunst und Wissenschaft, die Akademie der Künste in Berlin erwählte ihn in Verbindung mit Gade und Reinecke zu ihrem auswärtigen Mitgliede; die philosophische Fakultät der Universität zu Breslau ernannte ihn als den ersten lebenden Meister in geistlicher Tonkunst zum Doktor der Philosophie.

Die Direktion der Gesellschaftskoncerte gab er 1875 wieder an Herbeck ab und lebt seitdem in unausgesetzter und höchst ergiebiger schaffender Thätigkeit, als deren hervorragendste Früchte wir wohl mit Recht die beiden großen Symphonien bezeichnen, von denen die erste (C-moll Op. 68) am 4. November 1876 in Karlsruhe, die zweite (D-dur Op. 73) am 30. December 1877 in Wien zum ersten Mal aufgeführt wurde. Außer ihnen traten hervor ein drittes Klavierquartett (Op. 60, 1876), ein drittes Streichquartett (Op. 67), eine Sonate für Klavier und Geige (Op. 78), und ein Violinkoncert (Op. 77), für Joachim geschrieben und durch ihn in die musikalische Welt eingeführt; außerdem neue Sammlungen von Klavierstücken und Liedern. Die meisten seiner neueren Sachen sind von der altberühmten Simrock'schen Firma, früher in Bonn, gegenwärtig in Berlin, veröffentlicht.

Im laufenden Jahre 1880 leitete Brahms in Bonn die Aufführungen, welche zum Gedächtnisse Robert Schumann's bei Einweihung seines Denkmals veranstaltet wurden.

So steht er gegenwärtig auf einer für den rechten Künstler

Digitized by Google

sicherlich beneidenswerthen Höhe, ungehindert der Freiheit und Freude des Schaffens hingegeben, getragen von der begeisterten Schätzung nicht bloß naher Freunde und Verehrer, sondern auch weiterer Kreise, überall mit Wärme aufgenommen, wohin ihn die Darstellung seiner Werke führt.

Seine Werke, welche jetzt die Opuszahl 79 erreicht haben, zu denen noch einzelne Publikationen ohne Opuszahl hinzukommen, erstrecken sich, wie schon die obige biographische Skizze erkennen ließ, auf alle Gattungen der Tonkunst mit Ausnahme der Komposition fürs Theater; an Zahl überwiegt die Kammermusik und das Lied, an Umfang und Bedeutung treten die großen Arbeiten für Chor und für Orchester besonders hervor. Diese sind es, welche in den letzten Jahren die Blicke der gesammten musikalischen Welt in besonders hohem Grade auf unsern Künstler gelenkt, welche in jüngster Zeit wiederholte Versuche, seine Stellung in der Entwickelung der Kunst ihm anzuweisen, veranlaßt haben; so daß es jetzt niemandem mehr möglich ist, an seinem Schaffen wie einem fremdartigen und unverständlichen vorüberzugehen, sondern jeder, der von wirklichem künstlerischen Interesse erfüllt ist, sich gezwungen sieht, zu ihm Stellung zu nehmen. Daß von diesem ernstlichen Bemühen zu bewundernder Anerkennung nur ein kleiner Schritt ist, haben wir mehrfach erfahren; daß ein zutreffendes Verständnis seines Strebens und Schaffens schon in weiteren Kreisen durchgedrungen wäre, kann gegenwärtig wohl noch nicht gesagt werden. Um so mehr ist es Pflicht, mit seinen Werken in ihrem ganzen Umfange und im einzelnen sich bekannt zu machen, wenn man danach strebt, über ihn zu einem solchen Verständnisse zu gelangen.

Wir haben bereits in der biographischen Skizze auf den wichtigen Abschnitt hingewiesen, welcher die Werke seiner ersten Jugendperiode — sie reichen bis Op. 10 — von den folgenden in einer bemerkenswerthen Weise scheidet. Wer sich heute, da wir eine reiche Entwickelung des Künstlers übersehen, diesen ersten Werken zuwendet, wird sich die Begeisterung Schumann's wohl erklären können; das selbständig Neue, Geniale, Poetische, das aus eigener unerborgter Schaffenskraft Hervorströmende, welches Schumann aufzusuchen und zu fordern pflegte, kurzum das großartige künstlerische Vermögen lag hier so überraschend vor, daß er darauf mit seiner ganzen Autorität hinweisen durfte, alles andere getrost weiterer Entwickelung

Digitized by Google

überlassend. In der That ist die Selbständigkeit und Neuheit der Erfindung, der Reichthum der Melodie, der kühne Wurf des Aufbaues großer Sätze, die fast spielende, naive Herrschaft über das Technische, der tief gesättigte Ausdruck sowohl leidenschaftlicher wie zarter Empfindung hier in einem so überraschenden Grade vorhanden, daß der erste Eindruck der sein mußte: hier haben wir nicht den werdenden, sondern den fertigen Meister vor uns. Wir haben hier namentlich die drei großen Klaviersonaten und das Scherzo vor Augen, Werke, welche leider zum Theil auch ihrer großen Schwierigkeit wegen in weiteren Kreisen wenig bekannt sind. Man beachte gleich das wuchtige, siegreich eintretende Thema des ersten Satzes der C-dur-Sonate, auf dessen rhythmische Ähnlichkeit mit einem Beethoven'schen Sonatenthema andere hingewiesen haben; man betrachte die Entwickelung des Satzes, den schönen Kontrast des zweiten und des dritten Themas (schon hier, wie später häufig, spendet Brahms aus seinem Reichthum auch dieses), und sage, was hier an Eigenartigkeit, Ausdruck und Klangschönheit vermißt werde. Gelangt man dann zu der Durchführungspartie, so fehlt es denn freilich nicht an Stellen, bei denen man sich fragen muß, ob nicht die Kombinationen allzu gewagt, ob nicht die Grenze des Schönen durch grelle Harmonien und Übergänge überschritten, die Rundung der Form durch thematische Ausführungen, welche nicht in den Rahmen nothwendig gehören, gestört sei und die thematische Kunst zum Nachtheil des organischen Fortgangs zu sehr als Selbstzweck auftrete. Den ähnlichen Eindruck wird man von den übrigen Sonaten haben, der in Fis-moll, die ebenfalls kühn und groß beginnt und in den beiden letzten Sätzen zu voller Höhe sich erhebt, während der erste an Prägnanz der Motive den übrigen nachsteht, der in F-moll (Op. 5) und dem Trio in H (Op. 8). Letzteres ist in jener ersten Zeit ungebührlich unterschätzt worden und wird hoffentlich noch zu besserer Würdigung gelangen. Auch dieses Werk beginnt in edlem und großem Zuge, und birgt in allen Sätzen eine Fülle schönster und eindrucksvollster Melodik; das Scherzo erinnert ganz an Schubert'sche Weise und steht unserer Ansicht nach auch auf gleicher Höhe; aber die angeführten Kennzeichen der frühen Entwickelungsperiode finden sich auch in diesem Werke, besonders seinem ersten Satze. Nun wende man aber von den größeren und ausgeführten Allegrosätzen den Blick auf die lang-

Digitized by Google

samen und gesangvollen Stücke, dann auf die kurzen Scherzo's und Trios, in denen ohne viel mühsames Beiwerk der einfache musikalische Gedanke zur Geltung kommt und die melodische Erfindungskraft sich zeigt; wer wird sich hier dem vollen Eindrucke des Genius entziehen können! Hier zeigt sich in seiner ganzen Blüthe der tief menschlich und tief musikalisch empfindende Dichter, dessen Tonsprache, an dem Einfachen, Echten und Volksmäßigen und an dem Eindrucke der höchsten Muster gebildet und entwickelt, unmittelbar in den edelsten Weisen sich ergießt und demgemäß wirkt. Man blicke auf die Variationen der ersten Sonate, auf das Scherzo mit seinem wunderherrlichen Trio in der Fis-moll-Sonate, auf das ganz in Wohllaut getauchte, innigster Empfindung entflossene Adagio der F-moll-Sonate, auf das bereits erwähnte Scherzo des H-dur-Trio's, und man wird uns Recht geben, wenn wir sagen, daß der hier angeschlagene Ton wahrer und echter Empfindung, daß aber auch der besonders nach der harmonischen Seite hin erkennbare Reichthum und Farbenglanz kaum je von Brahms überboten ist. Der eigenthümliche, ganz individuelle Charakter seiner Erfindung, welcher uns hier entgegentritt, bleibt in seinem weiteren Schaffen maßgebend.

Und ganz so ist es auch mit den Liedern dieser ersten Epoche, welche ja in ihrer kurzen Form, in ihrem engen Anschlusse an das Wort nur wenig Gelegenheit zu solchen Extravaganzen des Genies bieten. Es sind drei Sammlungen, die der Veröffentlichung nach dieser Zeit angehören: 6 Gesänge Op. 3, Bettina von Arnim gewidmet, von denen gleich das erste („O versenk") eines der allerpopulärsten geworden ist; 6 Gesänge Op. 6, den Fräulein Japha gewidmet, welche durch Natürlichkeit, Frische und Anmuth nicht bloß in dieser ersten Zeit, sondern unter allen Brahms'schen Werken sich auszeichnen; und 6 Gesänge Op. 7, Albert Dietrich gewidmet, von besonderer Feinheit der Konception und Ausführung, in welchen mehrfach die schlichte und einfach-strophische Form des Volksliedes in glücklicher Weise angewandt erscheint. Wenn man auch in einzelnen dieser Lieder an gewissen harmonischen Kühnheiten oder einem hin und wieder hervortretenden Vorwiegen des Ausdrucks gegenüber dem Melodischen die erste, noch werdende Entwickelung zu erkennen glaubt, so ist doch die große Mehrzahl so klar, wahrhaft empfunden und schön gestaltet, daß man hier einen Unterschied von der späteren Epoche nur schwer aufzustellen im Stande ist;

Digitized by Google

überall gewahrt man ein energisches Erfassen des Ausdrucks in seiner Gesammtheit, eine sichere Fähigkeit denselben musikalisch einheitlich zu gestalten, ein sinnvolles Hervorheben des ausdrucksvollen Wortes, ohne zu bloßer Deklamation herabzusinken, überall, und das ist das Wesentliche, eine klare und präcise, von der Begleitung unabhängige Gestaltung der Melodie in mannigfaltigstem Charakter. Wiederholt schreibt er ganz volksthümlich — wählt auch gern volksmäßige Texte — und bringt dann in kürzestem Umfange überraschende Wirkungen hervor; dann wieder gewahren wir im Charakter der Melodie den Einfluß der klassischen Zeit, und neben dem Beethoven'schen besonders den Franz Schubert's, dessen von allen so gekannten und geliebten traulichen und warmen Ton Brahms, wie später so oft, so auch schon in diesen ersten Sachen anzuschlagen weiß. Diese beiden, und unter den älteren namentlich Bach, erscheinen durchaus als die Vorbilder, unter deren Einflusse seine Individualität sich entwickelt hat. Einen direkten Einfluß der neueren romantischen Epoche und insbesondere Robert Schumann's, welcher vielfach behauptet wird, vermögen wir in dieser ersten Epoche gar nicht zu finden, weder in Melodie, noch Harmonie, noch überhaupt in der Struktur der Sätze und im Ausdrucke; wir glauben vielmehr, daß der große Eindruck, welchen der junge Künstler auf Schumann ausübte, zum Theil gerade darin begründet war, daß diesem etwas neues, selbständiges, von ihm unabhängiges entgegentrat, ihm, dem Meister von so ausgeprägter Eigenart, welcher gegen die vielen, welche ihm nachahmten, keineswegs blind war. Daß Brahms dann auch mit vollstem Verständnisse dem tief verehrten Meister sich näherte, seinen Einfluß empfand, den Gewinn der neueren Entwickelung in sein Wesen aufnahm, soweit sie ihm verwandt war, ist eine davon unabhängige Wahrnehmung.

Eine sinnige Huldigung brachte er Schumann, da er ihm näher getreten war, durch die phantasiereichen Variationen dar, welche er über ein Thema aus den „Bunten Blättern" schrieb und als Op. 9 veröffentlichte. Auch hier ist es die engere Form, welche ihn in Schranken hält und ein allzu üppiges Wuchern der Phantasie ausschließt; man wird eine gesteigerte Reife in diesem von poetischem Dufte anmuthig durchhauchten Werke erkennen, und auch die harmonischen Kühnheiten, welche ab und zu begegnen, als eigenartig und wirksam hinnehmen. Namentlich hat er hier den Charakter

Digitized by Google

der Variationenform, in welcher er bis heute mit besonderer Vorliebe schafft, schon in diesem Werke festgestellt. Es handelt sich bei ihm nicht, wie bei vielen älteren, um melismatische Verzierungen und rhythmische Veränderungen der Melodie, sondern um Erfindung ganz neuer Weisen zu derselben Harmonie, wie sie durch den Baß repräsentirt wird; und daß die Variation, wenn sie sich als selbständige Kunstform erhalten soll, diesen Weg einschlagen müsse, haben schon Beethoven und Schumann angedeutet. Kommt nun hinzu eine innere Beziehung der einzelnen Stücke zu einander, gleichsam ein Hervorwachsen der einen Variation aus der andern und ein Zusammenschließen aller zu einem poetischen Ganzen, so ist Gelegenheit zu mannigfachen kunstvollen Gebilden gegeben, worin sich Brahms auch später als Meister bewährt hat.

Zu der ersten Periode gehören dann auch wohl noch die Balladen (Op. 10), vier Stücke für Klavier, aus Hauptsatz und Zwischensatz bestehend, doch in der Art der Übergänge und mancherlei Erweiterungen mehr rhapsodischer Form sich nähernd. Ausdrucksvolle und fein empfundene Melodik und überraschende harmonische Wirkungen zeichnen diese Stücke aus, auch die Behandlung der Klaviertechnik ist fein überdacht und geradezu vortrefflich; einzelne, allzusehr auf malerische Klangwirkung berechnete Stellen, und der Zuschnitt mancher allzu aphoristisch geformter Motive läßt die Entstehung in früherer Zeit erkennen. Bemerkenswerth aber ist die Idee des Werkes selbst. Das erste der Stücke will der Überschrift zufolge an die schottische Ballade „Edward" anknüpfen und giebt gewissermaßen eine Melodie zu dem Texte, und ähnliches mag ihm auch bei den übrigen vorschweben; und so versucht er schon hier gewissermaßen eine Brücke zu schlagen zwischen instrumentaler und vokaler Kunst, oder vielmehr auszusprechen, daß ihm die Musik ohne Worte zum musikalischen Ausdrucke dessen, was ihn zum Schaffen treibt, völlig genügt, daß sie ihm dasselbe ausdrückt.

Mit diesem Werke aber tritt, wenigstens was die Publikation betrifft, jene Pause ein, welche wir bereits in der biographischen Skizze erwähnten. Jene Erstlingswerke hatten, wie bekannt, die mannigfachsten Beurtheilungen hervorgerufen; wenn solche auch im Ganzen einen genial begabten Künstler nicht beirren werden, so war es doch ein Zeichen seiner wahrhaften Künstlernatur, daß die ihm gegebenen Winke, soweit sie das Richtige trafen, nicht verloren

Digitized by Google

waren. Es beginnt die Zeit strengster Arbeit, gewissenhafter Selbstkritik, unabläßigen Studiums großer Muster; man sieht ihn in dem eigenen Schaffen von jetzt an bestrebt, Maß zu halten, dem Allgemeingültigen sich anzunähern und aller Subjektivität Herr zu werden; Klarheit und Bestimmtheit der Erfindung, klarer Entwurf und Ausgestaltung der Form, Sorgfalt der Ausarbeitung und genaues Abwägen der Wirkung wird jetzt wesentlich gestallendes Princip, und zwar in den ersten Erscheinungen der neuen Epoche stellenweise so entschieden, daß zuweilen die Thätigkeit des Verstandes vor der künstlerischen Phantasie vorzuwalten scheint, und zuweilen eine gewisse Herbigkeit der Wirkung vor dem reinen Genusse überwunden werden muß. War es ja doch naturgemäß, daß die bewußte Reaktion gegen das naive Hinausstürmen der ersten Jugendzeit sich fühlbar machte; und darin war es begründet, daß uns der Komponist in Op. 11 scheinbar wie ein ganz anderer entgegentrat. Er war in Wirklichkeit derselbe geblieben. Brahms' geniale Natur ist zu kräftig, um nicht immer wieder durchzudringen, und je weiter er vordringt, desto edler und schöner, durch bewußte Maßhaltung geläutert, tritt seine Individualität hervor. Es ist daher unmöglich, noch einmal eine Periode statuiren zu wollen, und man wird auch bei einem Künstler, der in der Vollkraft seines Schaffens steht und uns vielleicht noch Ungeahntes bringt, davon abstehen, den Höhepunkt dieses Schaffens schon jetzt willkürlich bezeichnen zu wollen.

Es ist von Interesse und wohl nicht zufällig, daß die ersten veröffentlichten Werke nach jener längeren Unterbrechung gleich die vollen Mittel des Orchesters und des Chores in Anspruch nehmen. Ein Orchesterwerk in weiten Dimensionen, aber in der alten, behaglichen und doch ehrwürdigen Form der Serenade, wie sie Mozart und Beethoven noch anwandten, macht den Anfang: die Serenade in D für großes Orchester (Op. 11), etwa 1859 entstanden, 1861 erschienen. Der Grundzug dieses Werkes ist Einfachheit, Zartheit, schlichter Wohllaut; wie der Name sagt, soll durch anmuthig heitere, jeder Leidenschaftlichkeit fremde Töne das Gemüth erfreut und gefesselt werden. Schon dieses Werk mag zeigen, wie strenge Selbstprüfung die Ursprünglichkeit der Erfindung in nichts zurückgedrängt, aber sie geläutert hat. Von bezauberndem Reize in all seiner Einfachheit ist der erste Satz; nur konnte die Durchführungspartie die Spur der Gedankenarbeit nicht ganz verwischen. Einzelne

Digitized by Google

Brahms eigenthümliche Züge sind schon hier zu bemerken; so wenn er in der Wiederholung des Themas die kleine Septime (gleichsam an die natürliche Tonfolge erinnernd) hinein klingen läßt und mit ihr die Tonart der Unterdominante; sehr oft hat er durch dieses Mittel überraschende Wirkungen erzielt. Auch in der Gestaltung der außerhalb der eigentlichen Entwickelung stehenden Coda zeigt er sich schon hier und oft in neuen unerwarteten Kombinationen eigenthümlich und schöpferisch; wie in Nebelduft verschwinden hier die zarten uns vorgeführten Gebilde. Noch höher stellen wir das erste Scherzo mit seinem Trio, ein Juwel schöner Melodik und feiner Detailarbeit, wie die neuere Kunst wenig ähnliche aufzuweisen hat; und so dürfen wir auch die übrigen Sätze, unter denen das zweite Scherzo stark an Beethoven anklingt, ohne Frage dem zartesten und kunstvollsten, was wir in dieser Gattung haben, beizählen. Eine imponirende symphonische Wirkung ist weder zu erwarten noch beabsichtigt; in der rechten Umgebung aber muß das auch mit feiner Kenntnis instrumentirte Werk unfehlbar seinen Eindruck machen. Von gleicher schlichter Anmuth, formell noch abgerundeter und in den Motiven noch blühender und reizvoller ist die zweite Serenade in A (Op. 16), für kleines Orchester (ohne Violinen) in fünf Sätzen geschrieben. Man glaubt hier — wie auch sonst wohl bei Brahms — die Schubert'sche Muse wieder erweckt zu sehen, nur freilich ausgestattet mit jener Maßhaltung, die wir in den größeren Arbeiten des von übersprudelndem Schaffensdrange getriebenen Wiener Meisters so manchesmal vermissen. Die Fülle der Melodik in diesem Werke zeigt sich, wie in allen Sätzen, so besonders in dem letzten Satze, der uns zuerst in lustigen Taumel versetzt, im zweiten Thema aber, da wir ausruhen, wie warmer Frühlingshauch anweht. Ein zart träumendes Sehnen hat er im Adagio glücklich auszudrücken vermocht. Leider sind die beiden Serenaden auch jetzt noch viel weniger bekannt, als sie verdienen.

Diesen beiden, wenn man will in leichterem Stile geschriebenen Arbeiten tritt ein ganz anders geartetes Werk zur Seite, welches wir der Konception der Motive nach geneigt wären in eine frühere Zeit zu versetzen, welches aber die schöne Rundung und Gruppirung der Sätze und ihrer Abschnitte und der durch keine gewagten Schritte gestörte, unaufhaltsame Fluß der Empfindung der neuen Zeit zuweist — das Klavierkoncert in D-moll (Op. 15). Hier waltet

Digitized by Google

freilich ein, von dem sonnig-heiteren Charakter der Serenaden ganz verschiedener Geist. In großem Stile angelegt, ist das Werk von leidenschaftlich düsterem Zuge beherrscht, der sich schon in dem unheimlich wilden Anfange ankündigt, wo das heftig einsetzende Thema uns gleich in den ersten Takten in entlegene Tonarten hinwegführt; in schöner, fast dramatischer Entwickelung werden wir dann durch Erregung, unruhige Hast, tiefe Klage zu Beruhigung und Hoffnung hingeführt, wo denn der Komponist wieder allen Zauber des Wohlklangs zum Ausdrucke tiefer Empfindung ausbreitet. Noch mehr weiß er uns durch das wunderbare Adagio mit seiner lichtvollen Melodik und seinen, man möchte sagen, schmelzenden Harmonien zu erwärmen, durch das kräftig gedrungene Finale zu erheben. Zwei Bemerkungen sind es, welche noch an dieses in der neueren Koncertlitteratur ganz einzig dastehende Werk sich anschließen; erstlich daß es bei allem Glanze und aller Schwierigkeit der Klaviertechnik doch nie das Hervorkehren der Virtuosität ist, welches als maßgebend auftritt, daß das Klavier nie bloß leere Klavierpassagen durchführt, welche nur um ihrer selbst willen da sind, sondern als Theil des Ganzen mit dem Orchester sich in die grundlegenden Gedanken theilt. Zweitens aber tritt in den Modulationen ein ganz deutlicher Anklang an die dem Beethovenverehrer so besonders liebe spät-Beethoven'sche Periode hervor, jener Ton eindringlicher Innigkeit und Wärme, welchen Brahms in allen seinen späteren Werken mit so besonderem Eindrucke anzustimmen weiß. Wer ihn verstehen, nach seinen Mustern forschen will, wird sich von der Überzeugung durchdringen müssen, daß er keinen der früheren Meister so ganz in sein Wesen aufgenommen hat, wie Beethoven.

Wir haben mit den Instrumentalwerken der zweiten Epoche begonnen und setzen unseren Gang durch dieselben fort, indem wir zunächst die Arbeiten für mehrstimmige Kammermusik erwähnen. Zu weiterer Reife und Selbständigkeit fortgeschritten erblicken wir ihn in den beiden Sextetten für Streichinstrumente (Op. 18 B-dur, Op. 36 G-dur); unaufhaltsam bricht hier die schöne Individualität durch die strenge Maßhaltung in der formellen Gestaltung durch. Mit edeler Würde — wir sagen wieder anstandslos, Beethoven vergleichbar — setzt das Thema des ersten Sextetts ein; in vollem reinem Wohlklange, in hübschen Kontrasten entwickelt sich der Satz und bringt ein zweites Thema in weiten melodischen Schritten von so idealem Schwunge,

Digitized by Google

so siegesfreudiger Zuversicht, daß man sich willenlos dem Reize desselben hingiebt. Wir wollen auch hier des Durchführungsabschnittes besonders gedenken, in welchem wir ebenfalls eine gesteigerte Reife gewahren. Diese Abschnitte, bei Mozart bekanntlich meist noch schlicht und kurz behandelt, sind seit Beethoven der Tummelplatz für sinnvolle thematische Arbeit, Verflechtung und Verarbeitung der Hauptmotive und ihrer Bestandtheile. Aber gerade Beethoven hatte diese Abschnitte keineswegs nur als Proben der Kunst behandelt, sondern als Entwickelung der ganzen in dem Werke dargestellten Seelenbewegung, und besonders in den größeren der Symphonien (man denke an die Eroica) tritt hier aus dem Zusammen- und Gegeneinanderarbeiten der Motive eine organische Steigerung bis zu einem Höhepunkte des Ausdrucks oder des Konflikts ein, aus welcher dann langsam die Lösung erfolgt und zum Hauptsatze zurückgeleitet wird. Brahms folgt hier durchaus dem von Beethoven aufgestellten Muster; man sieht wie bewußt er strebt und ringt, an diesen Stellen das was er ausdrücken will, in Übereinstimmung mit den Gesetzen der Schönheit und des Ebenmaßes auszudrücken. Dies ist ihm in dem B-dur-Sextett trefflich gelungen, während man auch in dem zweiten den plötzlich daherbrausenden Sturm, welcher über das sonnige Gestade fährt, bald wieder vergißt. Wir könnten weitläufig sein, um in diesen beiden Werken die Stellen auszuziehen, in welchen des Komponisten Eigenart deutlich und eindringlich zu uns spricht. Wer kann sich dem Eindrucke des ergreifend warmen Tones entziehen, der in der Coda des ersten Satzes des B-dur-Sextetts angeschlagen wird, und begeisterte Hingabe an das vorgestellte Ideal so eindringlich zum Ausdrucke bringt! Erschließt sich dieser Satz dem unbefangenen Hörer sofort, so verlangt der des G-dur-Sextetts, welches später hervorgetreten ist, ein liebevolleres Eingehen, welches sich aber dann der feinen und sinnigen Detailarbeit in hohem Grade erfreuen wird. Der von Brahms oft angewandte, rasche Wechsel der Tonarten, der uns hier schon im dritten Takte nach Es, nicht lange später nach H führt, um das immer wiederkehrende G uns, symbolisch ausgedrückt, als den heimatlichen Boden empfinden zu lassen, mag anfangs fremdartig berühren, wie ebenso die kurzen den Hauptsatz gestaltenden Motive in ihrer kunstvollen Verflechtung und Gegenüberstellung, bis dann im zweiten, gesangvollen Thema die Freude des Daseins über die

Digitized by Google

unbestimmten Einzeleindrücke siegt und fortreißt. Es ist der Tondichter, der hier spricht, der uns ein sinnendes, von Phantasiebildern angeregtes Gemüth zeigt, bestrebt, aus seiner Innerlichkeit sich aufzuraffen und in kräftigem Entschlusse in ein volles Leben sich zu wagen, wo denn freilich neue Unsicherheit und Unruhe nicht ausbleiben kann.

Wir wollen aber in solche Deutungsversuche, die immer bedenklich sind, nicht tiefer eingehen. Zu den langsamen Sätzen hat er in beiden Werken die ihm so beliebte Form der Variation gewählt, in beiden mit überraschender Originalität. In dem ersten ist es besonders das im ernsten Marschtempo einherschreitende, durch energische harmonische Fortschreitungen wirksame Thema, was uns fesselt; im zweiten außer dem in einfachen Quartengängen auftretenden Thema — wie denn Brahms' Melodik sich gern der einfachsten harmonischen Fortschreitungen bedient — besonders die letzte, aus der Moll- in die Durtonart hinüberführende Variation, welche nach weicher Klage und trübem Druck uns mit einer Fülle berauschenden Wohllautes umgiebt. Das Scherzo des ersten Sextetts überrascht durch glücklichen Ausdruck kecker übermüthiger Laune, und zeigt in seiner knappen Form, daß das Übermaß der früheren Epoche völlig überwunden ist. Von größerer Originalität ist der entsprechende Satz in dem zweiten Werk mit seinen verdrießlichen, eigensinnigen Motiven, aus denen ein derbes Walzerthema als Trio das Gemüth vergeblich aufzurütteln sucht. Die beiden Finales schließen die Werke zu poetischer Einheit ab; das des ersten, in seligster Anmuth und Ruhe sich ergehend, läßt sich in seinen schön gebauten Melodien, der ganzen Struktur der Rondoform und der Behandlung der Stimmen wiederum nur aus Beethoven'schem Vorbilde, wenn man denn ein solches suchen will, ableiten; das des letzten, kunstreich gestaltet, mit dem Ausdrucke bewußten Strebens und Wollens, zeigt unserem Gefühle nach entschiedener die Spuren der Gedankenarbeit.

Wir dürfen in die übrigen Werke des Raumes wegen nicht ausführlich eingehen, und heben nur hervor, was uns als unserem Meister eigenthümlich erscheint. Wir erwähnen die drei Quartette für Klavier und Streichinstrumente, deren erstes (Op. 25, G-moll) in seinem ersten Satze wieder eine, fast möchte man sagen zu große Fülle melodischen Gehaltes, dabei eine wunderbare Kunst thema-

Digitized by Google

tischer Verarbeitung zeigt, den Höhepunkt melodischen Reizes aber in dem Intermezzo mit dem Trio erreicht. Man hört Brahms, bei dem Gedanke und Phantasie ja immer in lebendigem Vereine arbeiten, oft als schwer verständlich bezeichnen; wer das besonders betont, muß doch Stücke, wie dieses Quartett und besonders seine Mittelsätze gar nicht kennen. Und wen wird die Genialität des Rondo alla Zingarese mit dem kecken dreitaktigen Rhythmus nicht ergreifen? Das erfindet kein Gewöhnlicher, hier erkennt man den Meister, der die nationale Weise an ihrem Urquell belauscht hat und wiedergiebt. Als langsamer Satz wird in diesen und den folgenden Werken nicht mehr die Variation, sondern wieder das auf liedmäßig geformter Melodie aufgebaute Adagio verwendet. Dem trüben, stellenweise klagenden Grundzuge des ersten Quartetts tritt das zweite Quartett in A (Op. 26) durch mehr freundlichen, heiteren, im Schlußsatze ausgelassen fröhlichen Charakter gegenüber. Auch hier überrascht der Reichthum melodischer Erfindung; man beachte, wie hier geschieht, was O. Jahn an Mozart rühmte, wie an der Stelle wo man den Schluß erwartet, plötzlich ein neues selbständiges Motiv von unnachahmlicher Anmuth hervortritt. Die Ausarbeitung überragt an Feinheit und Eleganz das erste Quartett; namentlich ist dies hinsichtlich der Instrumentirung der Fall, in welcher in dem ersten vielleicht eine zu große Tonfülle, ein zu starker Anklang an orchestermäßige Behandlung bemerkt wird. Das dritte Quartett (C-moll Op. 60), der Konception nach wohl ziemlich gleichzeitig mit jenen, doch erst in den letzten Jahren veröffentlicht, erhebt sich wieder zu tragischem Pathos und läßt in Erfindung und technischer Behandlung wesentlich gesteigerte Reife erkennen. Der tief gedrückte, dunkle Ton, mit schmerzlicher Klage, mit wühlender Leidenschaft gemischt, im ersten Satze zeigt den Seelenmaler, der über die Mittel seiner Kunst unbedingt verfügt. Im Adagio umfängt uns einmal die selige Träumerei der romantischen Welt, aus der uns die rastlose Bewegung des letztes Satzes ohne Erbarmen wieder zurückruft.

Diesen Werken der Kammermusik gesellt sich weiter das Trio für Klavier, Violine und Horn (Es-dur Op. 40) und die Sonate für Klavier und Violoncell (E-moll Op. 38). In dem ersten, welches durch glückliche Verwendung einer seltenen Kombination von Instrumenten interessirt, und worin er den vollen schönen Klang

Digitized by Google

des Waldhorns wieder zu Ehren bringt, versucht er im ersten Satze eine neue Form in dem Wechsel eines träumerisch sinnenden und eines bewegten, lebhafteres Aufraffen darstellenden Theiles. Auch darin ist Beethoven vorangegangen; man denke an die Sonate Op. 54. In der Sonate bietet namentlich der fugirte letzte Satz in der Verbindung dreier Themen ein Meisterstück kontrapunktischer Kunst, welche aber auch hier der musikalischen Phantasie keinen Eintrag thut.

Den Höhepunkt dieser Thätigkeit für Kammermusik hat Brahms in dem Quintett für Klavier und Streichinstrumente in F-moll (Op. 34) erreicht, welches unserer Meinung nach alle ähnlichen Erscheinungen der neueren Zeit, das herrliche Schumann'sche Quintett nicht ausgenommen, an Bedeutung überragt. Großartig angelegt, von hoch-pathetischem Ausdrucke, von reicher Erfindung und Phantasie, läßt dasselbe ebenso treffend den Ton stolzer Leidenschaft und Energie erklingen, wie es wiederum, namentlich in dem Adagio, durch die unvergleichliche Innigkeit und Wärme des Tones die Weise des „spätern" Beethoven uns nahe bringt. Namentlich aber ist die Kühnheit und der edle Schwung der Motive des ersten Satzes (der wiederum in seiner weiten Ausdehnung das voll entwickelte dritte Thema bringt) durch nichts in moderner Musik überboten, Durchführung, Rückgang zum Thema und Schluß meisterhaft. Das Scherzo, in seiner Verbindung verschiedener kleiner Sätze ganz von der hergebrachten Form abweichend, überrascht ebenso durch den Reichthum der Motive; Unruhe, Heftigkeit, stolze Siegesgewißheit erfüllen abwechselnd den ringenden Geist. Das Finale, durch einen von erregter Spannung erfüllten langsamen Satz eingeleitet, leidet vielleicht etwas an der Fülle des Stoffes und wird weniger rasch, wie die früheren, dem Verständnisse sich öffnen. — Brahms hat dieses Werk zugleich als Sonate für zwei Klaviere herausgegeben.

Ebenbürtig, und doch in mancher Hinsicht wieder ganz eigenartig treten diesen Werken drei Streichquartette zur Seite, die beiden ersten (C-moll und A-moll Op. 51) schon vor einer größeren Reihe von Jahren, das dritte (B-dur Op. 67) erst in den letzten Jahren herausgegeben. Das Streichquartett gilt ja mit Recht als die Blüthe der reinen Instrumentalmusik; hier wird nicht durch Massen Wirkung erzielt, und so erhalten wohl ausgeprägte Motive

Digitized by Google

ergiebige Gelegenheit, in kunstvollem Wechsel zwischen wenigen abgegrenzten Individualitäten ihren Gehalt zu offenbaren, und feinerer Technik wird reiche Gelegenheit geboten, sich geltend zu machen. Dem großen Muster, welches hier namentlich Beethoven aufgestellt hat, schließt sich Brahms als würdiger Kämpfer an, und offenbart seine melodische Fülle, seine ungemeine Kunst der Modulation und des Satzbaues in wiederum ganz neuer Weise. Gleich das erste ist wieder ein reich ausgestattetes Stimmungsbild; unmuthiges Verzagen, leidenschaftliches Aufwallen durch alle Nüancen hindurch bis zu finsterer Entschlossenheit in der Coda zeigt der erste Satz; sehnsüchtige Rückerinnerung, gepaart mit tief lastendem Drucke die wunderbare Romanze; eine langsame, zagende Erhebung, welche nur von fern den Hoffnungsstern erblickt, der dritte mit seinem ganz die Individualität des Künstlers zeigenden F-dur-Trio; neues kräftiges Ringen der etwas knapper gestaltete letzte Satz. Dem männlich ernsten, düstern Ringen dieses eigenthümlichen Tongemäldes tritt in dem A-moll-Quartette weiblich weiche, schmerzliche Klage und Bitte gegenüber, welche im ersten Satze in dem einfachen, doch kunstvoll verarbeiteten Hauptthema und dem rührend bittenden zweiten tief gesättigten Ausdruck erhält. Hoffnung mit Resignation wechselnd ergießt sich in dem gesangvollen Adagio, ernste Sammlung, unterbrochen durch lebhaft pulsirendes Leben eines Zwischensatzes, im Scherzo, markige Kraft und neu errungene Zuversicht im letzten; so daß für den mit Liebe eingehenden die vier Sätze sich zu deutlicher poetischer Einheit zusammenschließen. Dasselbe wird man auch in dem letzten Quartette verfolgen können, welches eine mehr helle und heitere Grundstimmung zeigt, reich an Phantasie, an feinen Zügen der Detailarbeit ist, freilich auch die Spuren klügelnder Gedankenarbeit nicht ganz verwischt hat. Hier überrascht in rhythmischer Hinsicht die Verbindung verschiedener Taktarten im ersten Satze. Das Adagio ist wieder ganz Wohllaut und Schwärmerei; die Tanzrhythmen des dritten Satzes muthen fremdartig, phantastisch an; die überaus reizenden, kunstreichen Variationen, welche die Stelle des letzten Satzes vertreten, und deren Thema in seinem kurzen Verlaufe ein Meisterstück der Konception und Modulation ist, führt uns ganz auf den Boden friedlichen Empfindens zurück.

Noch ein sehr liebenswürdiges Werk für Kammermusik haben uns die letzten Jahre gebracht, eine Sonate für Klavier und

Digitized by Google

Geige in G (Op. 78). In dem breiten $^6/_4$ Takte wiegen uns die sanften, edeln Motive des ersten Satzes in eine selige Behaglichkeit ein, einen Zustand ruhigen hoffnungsvollen Glückes ohne irgendwelche Trübung. Ernstere Töne bringt das Adagio; und der letzte Satz, in welchem bedeutungsvoll das Thema eines früher komponirten Liedes verwendet wird (des Regenliedes Op. 59), scheint sagen zu wollen, daß jener Zustand des Friedens nicht mehr ist, daß er nur in der Rückerinnerung existirt, daß von demselben Abschied genommen werden und ernstere Bestrebungen, idealere Hoffnungen zu verfolgen sind.

So sind wir zu den letzten und größten Kompositionen von Brahms auf dem instrumentalen Gebiete gelangt, den Orchesterkompositionen, zu denen er sich schon durch die Serenaden den Weg gebahnt, aber erst in den letzten Jahren sich zurück gewandt hat. Ein originelles und feinsinniges Werk macht hier den Anfang, die Variationen für Orchester über ein Thema von J. Haydn (Op. 56), das Andante aus einem Divertimento für Blasinstrumente; geschrieben sind sie im Sommer 1873 zu Tutzing am Starnberger See, am 2. November desselben Jahres in Wien zuerst aufgeführt. Variationen für Orchester haben bekanntlich auch Haydn und Beethoven geschrieben; daß sie für sich auftreten, mag zum ersten Male geschehen. Vermuthlich wurde Brahms durch den eigenthümlichen fünftaktigen Rhythmus des auch sonst anmuthigen Themas angezogen. Seiner bereits geschilderten Methode entsprechend, bietet jede Variation für sich ein selbständiges Stimmungsbild, wobei die Farben des Orchesters trefflich benutzt werden. Der häufige Gebrauch der Molltonart ist charakteristisch; außer anderen, feinen technischen Zügen interessirt namentlich der ausführliche Schlußsatz mit der immer wiederkehrenden Baßfigur, welche dann auch von anderen Instrumenten aufgenommen wird und zu der die üppigste Mannigfaltigkeit von Motiven und Figuren sich gesellt, bis in unaufhaltsamem, feierlichem Zuge, in welchem Triangel und Piccolflöte in ganz eigenthümlicher Weise den Glanz erhöhen, das Stück ausklingt.

Durch die beiden großen Symphonien, durch welche er langjährige Hoffnungen seiner Verehrer in glänzender Weise erfüllte, hat sich Brahms nun ganz auf den Boden der Beethoven'schen Kunst gestellt; er hat gezeigt, daß es nicht gelte, die Form zu zerbrechen,

Digitized by Google

was auch Beethoven nicht gewollt — ihm genügte, trotz neunter Symphonie, auch später noch die reine Instrumentalform —, sondern sie mit selbständigem Geiste zu erfüllen. Diesen aber zu verstehen und ihn nachzufühlen, wird es liebevollen Studiums der Werke bedürfen, was nun einmal der wahre Künstler niemandem erläßt.

Die erste Symphonie (Op. 68 C-moll) schlägt einen hochpathetischen Ton an. Während Brahms sonst einfach und klar beginnt und erst im Verlaufe schwierigere Probleme löst, empfängt er uns hier mit schrillen Dissonanzenfolgen, dem Bilde einer aufgeregten Seele, die nach mühsamer Beruhigung in ein Leeres blickt und sich nur zagend an einen dennoch zu fassenden Entschluß gewöhnt. Hier tritt zuerst im Einleitungssatze langsam, dann als herrschend im Allegro ein kurzes, wesentlich harmonisches Thema ein, auf den ersten Anblick ungewöhnlich schlicht, und doch wenn man sieht wie es überall treibend, gestaltend eingreift, in seiner tiefen Bedeutung deutlich und sich energisch einprägend. Noch mehr wird man überrascht, wenn man in dem hoffend sich hebenden zweiten Thema mit seinen chromatischen Schritten ein Motiv wiedererkennt, welches dem Hauptthema schon einleitend vorangegangen war und dasselbe im Baß begleitet; und da letzteres bei dem zweiten Thema ebenfalls in der unteren Stimme begleitend auftritt und dann mit dem anderen wechselt, so blickt man hier, bei der Mannigfaltigkeit der Ausführung und psychischen Entwickelung, in eine Einfachheit der Konception und der gestaltenden Momente, die geradezu in Erstaunen setzt. Ganz organisch und mit wunderbarer Kunst ist hier die Durchführung gestaltet, der Rückgang zum Anfange gewaltig und groß, der Schluß zu immer gesteigerter Kraft sich hebend; man fühlt unwillkürlich, daß bei allem Unmuthe, den ein widerwärtiges Geschick erregen mag, ein fester Wille hier waltet. Daß in diesem Satze von der chromatischen Tonfolge und den auf sie gebauten Harmonien reichlich Gebrauch gemacht wird, ist erklärlich, und zeigt, daß Brahms bei aller künstlerischen Strenge die in dem Tonmaterial gebotenen Ausdrucksmittel da verwendet, wo sie passen. Umkehrungen und Verdoppelungen der Notenwerthe des Themas treten wiederholt ungesucht ein. Von dem Zauber der Romantik erfüllt ist das einfach beginnende, doch von innigster Empfindung durchwehte, gesangvolle Adagio; hier sind die Farben des spätbeethoven'schen Stiles meister-

Digitized by Google

haft verwendet. Diesem, ganz wie in Erinnerung versunkenen Satze tritt die naive Anmuth eines Allegretto gegenüber, in welchem wieder die Variirung des Themas durch einfache Umkehrung überrascht. Den letzten Satz, den Höhepunkt des Werkes, leitet ein gewichtvolles Adagio von hochtragischem Ausdrucke ein; nach langer Spannung setzt das Horn mit der großem Terz entscheidend ein, deutet die Lösung des Konflikts an, und nun tritt in wahrhaft grandiosem Thema das Allegro ein; von allem Glanze des Orchesters ist dieser Schlußsatz getragen, der nach allen Kämpfen, Zweifeln, Hoffnungen die Siegesstimmung malt und wie ein Triumphzug vorüberschreitet.

Zu dieser, mit Recht heroisch zu nennenden Symphonie verhält sich die zweite (Op. 73, D-dur), wie eine anmuthig gewobene Märchenerzählung zu einem großen Epos. Alles athmet hier heiteres und frohes Behagen, ein befriedigtes Dasein ohne Kämpfe und Mißklänge, wenn auch nicht ohne Wünsche und Ahnungen. Frisch und froh klingt zu Anfang das Horn hinaus, fordert zum Genusse der schönen Zeit auf, so daß bald alles einstimmt und sich zu froher Lust, zu innigem Gesange vereinigt. Fremdartiger muthet das Adagio in H-dur an; eine kurze Vorbereitung, in melodischem Motiv des Violoncells enthalten; ferne, ahnungsvolle Rufe des Bläserchors, denen die Kantilene zagend, immer wieder beginnend, zu lauschen scheint; wir glauben, der Tondichter hat hier ein Schwanken und Zagen einer fremdartigen Erscheinung gegenüber, welche dennoch unwiderstehlich lockt und ruft, in diesem ganz eigenthümlichen Satze, der in seinen schönen Klangwirkungen, in seinem rhythmischen Wechsel ganz von Märchenduft durchweht ist, absichtlich darstellen wollen. Zum vollen Leben wendet sich von der traumhaften Vision das Gemüth zurück, ein heiteres ländliches Walzerthema zieht dasselbe an, erregt freilich einen momentanen Aufruhr und Widerstreit der Gefühle in den beiden, freie Variationen des Themas enthaltenden Zwischensätzen; noch ist das Herz befangen und nicht frei, um sich ganz hinzugeben. Das geschieht erst in dem glänzenden letzten Satze, der wieder an dem vollen Jubel eines bewegten Lebens theilnehmen läßt.

In diesen beiden bisher größten Instrumentalwerken unseres Künstlers würde man nach der technischen Seite hin gewiß noch reichen Stoff finden, die Kunst Brahms' zu studiren. Uns durfte es hier

Digitized by Google

nur darauf ankommen, den Eindruck derselben, so kurz es eben ging, wiederzugeben. Als Orchesterwerk in größerem Stile schließt sich noch das Violinkoncert (Op. 77) an, nicht bloß der Tonart, sondern auch der Grundstimmung nach mit der zweiten Symphonie verwandt. Wiewohl die Solovioline alle Seiten schwierigster Technik zur Entfaltung bringt, dient sie doch neben diesem mehr äußerlichen Momente wesentlich der Darstellung einer poetischen Intention. Das Werk ist eben für Joachim geschrieben.

Dem Schaffen für größere Kombinationen von Instrumenten geht die Produktion für das eigene Hauptinstrument, das Klavier, zur Seite, jedoch nicht in dem Umfange, wie man nach dem ersten Auftreten hätte erwarten sollen. Sonaten für Klavier hat Brahms seit den dreien der ersten Epoche nicht mehr geschrieben; dagegen pflegt er mit Vorliebe die kleinen Formen der Variation und des einzelnen Klavierstücks unter verschiedenen Bezeichnungen. Wir haben schon der besonderen Stellung gedacht, welche er der Variation durch selbständige Erfindung auf dem Grunde der durch die Harmonie gegebenen Grundlage und durch Gruppirung und innere Beziehung der einzelnen Stücke zu einander gegeben, und wie er sie so zum Ausdrucke einheitlicher künstlerischer Intention gemacht hat. So sind die beiden Hefte, die als Op. 21 erschienen sind (Variationen über ein eigenes und über ein ungarisches Thema) ganz eigenartige Werke: erstere durch das entzückend schöne und warme Kolorit Brahms'scher Harmonik, letztere durch den Wechsel des $^3/_4$ und $^4/_4$ Taktes im Thema; während auch bei dem ausdrucksvollen, in Wohllaut schwelgenden Thema der ersten durch rhythmische Abweichung (4 und 5 Takte) der Ausdruck gehoben wird. An diese Eigenthümlichkeiten wird sich jetzt kein sinniger Hörer stoßen und versuchen, was gerade durch seine Eigenthümlichkeit interessirt und wirkt, nach alltäglichem Maßstabe zu messen. Eine Probe kontrapunktischer Meisterschaft giebt Brahms in der fünften Variation des ersten Heftes, welche als Kanon in Gegenbewegung gestaltet ist. In dem zweiten wirkt der sofortige Übergang nach dem Thema in die Molltonart überraschend, mehr noch die glückliche Beibehaltung des fremdartigen, sagen wir also ungarischen Kolorits.

Höher stehen die Variationen über ein Händel'sches Thema (Op. 24); wir haben sie irgendwo als chef d'oeuvre der neueren Klaviermusik bezeichnet gelesen, und wüßten dagegen nichts begrün-

Digitized by Google

betes einzuwenden. Die überaus reiche Fülle der Erfindung in den einzelnen Nummern (es sind ihrer 25) wird gekrönt durch einen genialen, doch frei behandelten Fugensatz, dessen Thema frei aus dem Händel'schen erwächst; an Mannigfaltigkeit und Glanz steht diesem Satze kaum etwas neueres gleich. In anderer Weise anmuthend, gleichfalls hoch vollendet sind die vierhändigen Variationen über ein Thema von R. Schumann (Op. 23) — jenes Thema, von welchem der Meister in seinen letzten Phantasien geglaubt, es sei ihm von Fr. Schubert gebracht. Niemand wird sich beim Durchspielen der Variationen, im Bewußtsein dieses Faktums, der tiefen Rührung erwehren können, welche dieses pietätvolle Opfer für den so hoch verehrten Meister einflößt. Die Variationenform dient hier reinster und edelster Poesie, die uns in dem ganzen Werke umfängt, besonders aber an jener Stelle, wo dem Gefühle tiefer Leere über einen unersetzlichen Verlust (Variation 4) ein edler, idealer Aufschwung folgt, die frohe Hoffnung, daß neues Leben aus der Asche erblühen werde. Tiefe Wirkung erzeugt auch der Trauermarsch am Schlusse, dem sich das Thema schön gesellt.

Und diese Arbeiten sind noch immer nur engen Kreisen bekannt!

Das letzte Variationenwerk von Brahms für Klavier, die Variationen über ein Thema von Paganini in zwei selbständigen Heften, Op. 35 (er spielte sie in Wien Anf. 1867) ist, was die äußeren Mittel anbetrifft, das großartigste und prächtigste; wie der andere Titel „Studien für Pianoforte" sagt, soll dasselbe gleichzeitig instruktivem Zwecke dienen, und in der That wird dasselbe nur durch Spieler von eminentester Technik bewältigt werden können. Die Bereicherung, welche die Klaviertechnik durch Brahms erfahren hat, und welche genauer zu verfolgen unserer Absicht ferneliegt, tritt hier an einem leuchtenden Beispiele vor Augen; die weitgriffigen Passagen und harmonischen Gänge, die Verbindung verschiedenartiger Bewegungen, das kunstvolle Verbergen der Melodie in bewegtem Figurenwerk, die Übertragung der Polyphonie aufs Klavier — Hauptzüge der Brahms'schen Technik — bringen auch hier neue überraschende Wirkungen hervor, während man zugleich innerlich berührt und fortgerissen wird von den bald phantastisch schweifenden, bald tief melodischen Gebilden, welche hier ein seltsam einfaches Thema hervorbringt, und welche durchweg von tiefem Ernst, von machtvoller Energie durchdrungen sind.

Digitized by Google

Diesen großen, ja staunenswerthen Arbeiten läßt er dann zunächst, wie zur Erholung, eine Reihe leichterer folgen, in denen seine melodiereiche Phantasie nur noch heller leuchtet. Wer liebt nicht die vierhändigen Walzer (Op. 39)? Welche Fülle unerschöpflicher, reinster Melodik, welche Kunst der harmonischen Struktur, welche geistvolle Verwendung dieser kleinen unscheinbaren Form zu den anmuthigsten Wirkungen, bald weich, träumerisch, bald stolz und keck, jetzt wild phantastisch, dann auch wieder ernst und melancholisch. Hier spricht ein Herrscher im Reiche der Melodie; wir können ein anderswo gebrauchtes Wort auf sie anwenden: wer an diesen Blüthen theilnahmlos vorübergeht, ist wohl für Musik überhaupt nicht geschaffen.

Noch populärer sind die „Ungarischen Tänze" geworden, nationale Melodien ungarischer Komponisten, welche hier in dem Gewande moderner Klaviertechnik von dem Meister und Kenner des Instruments vor uns treten und ihren phantastischen Zauber entfalten*). Es hat sich an dieselben eine sehr müßige Kontroverse über die Autorschaft, ja sogar ein Angriff gegen den Komponisten geknüpft; die ihn aussprachen, haben nicht gesehen oder nicht sehen wollen, daß das Werk keine Opuszahl trägt und es auf dem Titel ausdrücklich heißt: gesetzt von J. Brahms. Den beiden, bereits früher erschienenen Heften haben sich jüngst zwei weitere angeschlossen, welche wiederum einen wunderbaren Reichthum an Originalität und Kunst offenbaren. Die früheren hat er, außer für Klavier, auch für Orchester bearbeitet.

In neuerer Zeit ist er zur Klavierkomposition in etwas größerem Stile zurückgekehrt. Die 8 „Klavierstücke" (Op. 76) zeigen alle Züge seines Stils sowohl in Hinsicht auf Erfindung als Ausarbeitung in voller Prägnanz. Unter ihnen werden mehrere durch Einfachheit und ungekünstelte warme Empfindung unmittelbar dem Ohre und dem Gemüthe sich nähern und einprägen; es sind die als Intermezzi bezeichneten, unter denen besonders Nr. 3 allen Zauber moderner Harmonik entfaltet. Die übrigen, als Capriccio's bezeichneten machen es dem Spieler und Hörer schwerer, sind aber der Erfindung nach bedeutender, wie er denn auch in ihnen seine rhythmische

*) Die Komponisten der Original-Melodien findet man in der Allgemeinen Musik. Ztg. von 1874, S. 348 aufgezeichnet.

Digitized by Google

und kontrapunktische Kunst, die er spielend beherrscht, in Umkehrungen der Themen und Figuren, Verdoppelung ihrer Notenwerthe, und Verbindung verschiedenartiger rhythmischer Bewegung spielen läßt. Für das beste Stück der Sammlung halten wir das zweite in H-moll. Die beiden jüngst erschienenen Rhapsodien für Klavier (Op. 79) möchte man kaum schon jetzt abschließend beurtheilen. Die Bezeichnung läßt eine freiere, balladenartige Gestaltung erwarten, und die Mannigfaltigkeit der Motive bestätigt das; aber von Regellosigkeit ist keine Spur, die Form ist streng und fest entwickelt. Grundzug ist herbe Strenge, in der zweiten (G-moll) ein beinahe finsterer Ernst; nach Erfindung und Ausführung sind beide hochbedeutsame Stücke.

Wir haben mehrfach der auch in den instrumentalen Kompositionen zur Geltung kommenden kontrapunktischen Kunst gedacht und müssen hier noch einer kurzen Arbeit erwähnen, welche, wenig bekannt geworden, vielleicht das glänzendste Beispiel ist, wie er strengsten Stil mit wärmster Empfindung zu paaren weiß: der Orgelfuge in Ces-moll, welche er im Jahrgang 1864 der Allgemeinen Mus. Zeitung (Nr. 29) als Beilage veröffentlicht hat. Ein einfaches Thema wird in der zweiten Stimme (als Gefährte) sofort umgekehrt; dasselbe geschieht mit den begleitenden Stimmen und einem später hinzutretenden chromatischen Thema, und so wird bei strengster Technik, indem eine still gefaßte Stimmung zu intensivem Ausdrucke gelangt, ein kleines Kunstwerk geschaffen, welches keinen Augenblick im Zweifel läßt, daß der Komponist alle derartigen Aufgaben spielend bewältigen wird. Das sollte er denn als Gesangskomponist vorzugsweise darthun.

Die Erwartung Schumann's, daß dem jungen Künstler, wenn ihm die großen Massen des Chores zur Verfügung stehen werden, noch große Lorbeeren winken werden, hat sich, wie man jetzt denn doch wohl sagen darf, in überreichlichem Maße erfüllt.

In eben jener Zeit, da er durch Studien und strenge Selbstprüfung gereift und geläutert wieder hervortrat, beginnt auch seine Thätigkeit auf diesem Gebiete, und führt ihn in stufenweisem Fortschritt zur Höhe. Manche der früheren Arbeiten dürfen als Studienwerke, namentlich im geistlichen Stile, bezeichnet werden; sie zeigen ebenso sehr die Genialität wie den eisernen Willen, mit welchem er der für diesen Stil überlieferten strengen Formen sich bemächtigt und in allen Gebieten seiner Kunst die Herrschaft sich zu

Digitized by Google

sichern bestrebt ist. Sie zeigen, was oft nicht beachtet wird, daß seine größte Schöpfung auf diesem Gebiete, das deutsche Requiem, keineswegs ohne Vorstufen ist, sondern Schlußpunkt einer bewußten und naturgemäßen Entwickelung. Wir bemerken noch, daß diese kleineren geistlichen Kompositionen, so sehr sie die Bezeichnung als religiöse Musik verdienen, meist wohl nicht bestimmt sind, beim Gottesdienste gesungen zu werden, sondern nur den Ausdruck der durch den Text hervorgerufenen Empfindung in künstlerischer Form wiedergeben wollen.

In dieser Hinsicht zeichnet sich das kleine Ave Maria (Op. 12), für Frauenchor und Orchester, durch Anmuth der Erfindung, durch Milde und Wahrheit der Stimmung in hohem Grade aus; die fortwährenden Terzenfolgen, welche bei aller harmonischen Kunst doch den Eindruck des Natürlichen und Kunstlosen machen, scheinen einen idealisirten Volksgesang anzudeuten. Das Ganze ist ein rein empfundener Ausdruck demüthig vertrauensvoller Bitte, mit voller Hingebung des Gemüthes an ein Wesen, dem man sich nahe fühlt. Ernster und bedeutender ist der Begräbnisgesang (Op. 13) für Chor und Blasinstrumente, zu dem Texte: „Nun laßt uns den Leib begraben". Die einfach würdige Tonweise, der Ausdruck tiefen Schmerzes in der Begleitung, der Übergang zu Fassung und Hoffnung, alles mit einfachen Mitteln in edler Maßhaltung ausgedrückt, machen dieses Werk recht eigentlich zu einem Vorläufer des Requiems. In den Marienliedern (Op. 22), welche kaum noch als geistliche Kompositionen gelten können, wird eine Anzahl älterer deutscher Lieder, wie sie die legendarische Behandlung der Marienverehrung hervorbrachte, in ebenfalls alterthümlicher, an Eccard und seine Zeit erinnernder Weise vierstimmig behandelt. Die Weisen sind dem Ausdruck und Rhythmus der Worte möglichst angepaßt, die Erinnerung an moderne Melodie vermieden, die harmonische Behandlung eine einfache und strenge, möglichst nur des Dreiklangs sich bedienende; doch bewegt sich innerhalb der sich selbst gesetzten Schranke der Komponist mit großer Kunst und Anmuth. Die Perle der Sammlung ist wohl „Maria's Kirchgang".

Das folgende hieher gehörige Stück, der 23. Psalm („Herr wie lange willst du mich so gar vergessen", Op. 27) für dreistimmigen Frauenchor mit Orgel, ist recht eigentlich als geistliche Musik aufzufassen; hier mag der Komponist vielleicht auch an eine mög-

Digitized by Google

liche Aufführung in der Kirche gedacht haben. Auch hier gewahren wir strenge Maßhaltung und völligen Verzicht auf die reichen Mittel, mit denen z. B. Mendelssohn die Komposition der Psalmen ausstattet; mit möglichster Einfachheit wird die Empfindung der in ihrer Verlassenheit und Hilfsbedürftigkeit bittenden Schar zum Ausdrucke gebracht. Neben der Strenge altkirchlicher Weise bricht doch auch hier der Ton inniger Wärme, der Brahms so entschieden charakterisirt, stellenweise hervor. Ganz auf den Wegen Bach'scher polyphoner Kunst begegnen wir ihm in den beiden Motetten für fünfstimmigen gemischten Chor a capella (Op. 29). Da trifft man auf alle die Künste der Fuge mit Umkehrung und Verlängerung des Themas, des Kanons und was dahin gehört; in der Erfindung gehaltvoller Motive aber, im Ausdruck der Worte und in der Modulation ist der Komponist ganz er selbst und man darf keineswegs von bloßer Nachahmung sprechen. Das entsprechende Urtheil fällen wir über das Geistliche Lied von P. Flemming (Op. 30) für vierstimmigen gemischten Chor mit Orgel oder Pianoforte, in welchem die Stimmen einen Doppelkanon durchführen, zu einer selbständigen, in sanften Gängen sich ergehenden Begleitung des Instruments, welche den Ausdruck inniger Zuversicht, der hier mit einfachen Mitteln hervorgebracht wird, hebt und verklärt. Zu noch größerer Strenge wendet er sich in den drei geistlichen Chören für Frauenstimmen ohne Begleitung (Op. 37), zu lateinischen Texten; fein und sauber ausgeführt, werden diese Chöre einen dem Palestrinastile etwas ähnlichen Eindruck machen; für Brahms' Schaffen dürfen wir sie als Studien im strengsten Stile bezeichnen. Wie sehr aber dieser Stil sein Streben reizt und beschäftigt, hat er noch in jüngster Zeit bethätigt durch die beiden Motetten (Op. 74), welche wohl das kunstvollste sind, was er in diesem strengen Stile geleistet. Hier ist die Erfüllung alter Form mit neuem Geiste in bewunderungswürdiger Weise vollzogen.

Von diesen an Umfang weniger ausgedehnten Arbeiten wendet sich der Blick dem deutschen Requiem (Op. 45) zu und muß bei demselben etwas länger verweilen, da dieses Werk seinem Meister am entschiedensten im Bewußtsein aller seine Stellung gegeben hat. Wie oben bemerkt, war dasselbe zum Theil 1867, in größerer Vollständigkeit 1868 zuerst aufgeführt worden. Die erste Entstehung eines solchen Werkes in der Seele des Komponisten entzieht sich

Digitized by Google

natürlich der Kenntnis, und ob es eigene Erlebnisse waren, die ihm den Impuls gaben, würde er nur selbst sagen können; für uns genügt es, darauf hinzuweisen, daß er einen Gegenstand gewählt, der sein Inneres so ganz erfüllte, daß er ihm die höchste Fähigkeit seiner Kunst dienstbar machte. Die Selbständigkeit seiner Behandlung zeigt schon der Name „deutsches Requiem", für den streng am Worte Haftenden nicht zutreffend, da Requiem das lateinische Todtenamt bezeichnet. Brahms hat sich (man denke übrigens auch an das „Requiem für Mignon") der Freiheit bedient, das Wort von der Bezeichnung der Todtenmesse auf die allgemeinere einer feierlichen geistlichen Trauermusik zu übertragen und sich so auch für die musikalische Darstellung eine größere Freiheit geschaffen. Im lateinischen Requiem ist mit den konstant gegebenen Textesworten, zu denen wesentlich auch immer das Dies irae gehört, die Grundstimmung im Ganzen vorgezeichnet, die des Ernstes, des tiefen Schmerzes, der Zerknirschung über menschliche Nichtigkeit, der Erwartung von Tod und Gericht; sie herrscht im Mozart'schen, mehr noch im Cherubini'schen Requiem, und auch moderne Meister, welche, wie R. Schumann und Friedrich Kiel, das Requiem wieder komponirten, waren, wenn sie auch den milderen und subjektiveren Ton des modernen Stiles anschlugen, doch durch die Worte gebunden. Im Gegensatze zu ihnen hat sich Brahms seinen Text selbst zusammengestellt; wie bekannt, hat er aus der Bibel eine größere Anzahl von Stellen ausgewählt, welche sich auf Tod und Jenseits beziehen, und dieselben so verbunden, daß sich daraus abgerundete und wohlgegliederte musikalische Sätze gestalten ließen, in deren Zusammensetzung und Gruppirung Entwickelung der Stimmung und Kontrast hervortreten konnte. Dabei erhalten denn die dem Requiem zunächst eigenthümlichen Vorstellungen ihren vollen und intensiven Ausdruck; indem denselben aber jedesmal, sei es in demselben Satze oder in dem nachfolgenden, das Gegenbild des Trostes, der Ergebung und Hoffnung, des Dankes und Lobgesanges gegenübertritt, wird eine mildere und versöhnendere Auffassung der Trauermusik in dem deutschen Requiem zum Ausdrucke gebracht.

Das Werk zerfällt bekanntlich in sieben einzelne Sätze für Chor und Orchester; im 3. und 6. tritt ein Baritonsolo, im 5. ein Sopransolo hinzu. Grundstimmung des ersten Chores ist schmerzlich-ernste Klage (Matth. 5 „Selig sind die da Leid tragen", Ps. 125 „Die

mit Thränen säen, werden mit Freuden ernten"), von ergreifendem Ausdrucke der Hoffnung unterbrochen. Der zweite Chor ist reicher; zu trüber Melodie eines Todtenmarsches gesellt sich der Chor im Einklange, wie ein düsteres Verhängnis einhergehend („Denn alles Fleisch ist wie Gras" u. s. w., Jes. 40, 1 Petr. 7. 24), durch einen milderen Mittelsatz unterbrochen („so seid nun geduldig", Jak. 5, 7) und in kurzem Übergange zu fugirtem Schlußchore überleitend (Jes. 35. „Die Erlöseten des Herrn werden wiederkommen"). Im dritten Chore bringt der Solist in angstvoll erregter, düsterer Weise das Gefühl der Nichtigkeit des menschlichen Daseins zum Ausdrucke (Ps. 38. „Herr, lehre doch mich, daß ein Ende mit mir haben muß"), welche der Chor dann aufnimmt und durchführt; die Empfindung geht über in Ergebung und Demuth („Ach wie gar nichts sind alle Menschen"), Verlangen, Unsicherheit, endlich fest vertrauende Zuversicht (Weish. 3. 1. „der Gerechten Seelen sind in Gottes Hand"). Letztere Worte sind in einem, auf ununterbrochenem Orgelpunkte gesetzten Fugensatze durchgeführt, über welchen manche Kritiker des Requiems zu stolpern scheinen; wer ihn so hört, wie ihn ohne Zweifel der Komponist gedacht hat, von zahlreich besetztem Chore, mit maßvoller Behandlung der Instrumente, wird sicherlich neben der vollendeten kontrapunktischen Kunst den Ausdruck fester Zuversicht in einer in seltenem Grade gelungenen Weise darin finden. Durch milden Ernst und weiche Anmuth, neben welcher die Würde des Gegenstandes keinen Augenblick verlassen wird, versöhnt wiederum das vierte Stück (Ps. 83 „Wie lieblich sind deine Wohnungen"), welches aber ebenfalls wieder in scheinbar leichtem Gewebe eine Fülle der Kunst birgt. Zu idealerer Höhe hebt den Hörer der fünfte Chor, in welche mgleichsam eine höhere Stimme verkündet, daß Trost der gegenwärtigen Trauer folgen werde (Joh. 16. 22 „Ihr habt nun Traurigkeit —", Sirach 51, 13 „Sehet mich an"), worauf der Chor einfach, in rührender Weise antwortet: „Ich will euch trösten, wie einen seine Mutter tröstet". Der sechste Chor ist der Höhepunkt des Werkes. In bange, erwartungsvolle Stimmung eingeführt (Hebr. 13, 14 „denn wir haben hie keine bleibende Statt") hören wir von der Solostimme die Verkündigung der Auferstehung (I. Kor. 15, 51 „Siehe ich sage euch ein Geheimnis") und es beginnt nun im Chore, von ahnungsvoller Wiederholung des Verkündigten eine stufenweise Steigerung des Ausdrucks bis zu wilder

Digitized by Google

Gluth („denn es wird die Posaune schallen"; „Tod, wo ist dein Stachel"); und gerade hier, wo der ganze Sturm der Gefühle entfesselt ist und ein Überbieten kaum möglich erscheint, greift die Meisterhand des Komponisten sicher ein; ein schneller Wechsel des Rhythmus, der Klangfarbe, des Tempo's, und wir sind an der Stufe der Entwickelung angelangt, auf welche trotz aller Kraftentwickelung das Vorangegangene nur hinleitete (Offenb. Joh. 4, 11 „Herr, du bist würdig zu nehmen Preis und Ehre und Kraft"). Der nun folgende, in glänzender Doppelfuge ausgeführte Lobgesang konnte freilich den Schluß der Trauermusik nicht bilden; der Komponist führt in einem letzten ruhigen Chore zu der Trauerstimmung zurück, in welchem der herbe, untröstliche Schmerz hoffnungs- und ahnungsreicher Betrachtung gewichen ist (Offenb. 14, 13 „Selig sind die Todten, die in dem Herrn sterben"), und mit rührendem Tone des Friedens und der Versöhnung, wobei die Motive des ersten Chores und die mild-feierlichen Harfentöne wieder erklingen, schließt der Satz und bringt die Einheit der Grundidee erneut zum Bewußtsein.

Das Requiem bezeichnet nicht nur bisher die Höhe in der produktiven Entwickelung unseres Künstlers, sondern steht auch da als ein bedeutsames, gewichtiges Denkmal tiefen künstlerischen Ernstes, hinreißender Gewalt des Ausdrucks und vollendeter technischer Arbeit, auf welches man in einer Zeit, welche auch in der Kunst am liebsten oberflächlichen und mühelosen Genuß aufsucht, mit besonderem Wohlgefallen und mit der festen Überzeugung blickt, daß hier, wenn irgendwo, die Tradition der guten klassischen Zeit lebendig ist. Aber auch zur Erkenntnis der Individualität des Künstlers wird das Studium eines Werkes, in welchem die strenge und ernste Kunst der vergangenen Epoche mit der ganzen Wärme und dem erweiterten seelischen Ausdrucke der neueren eine organische Verbindung eingegangen ist, in erster Linie beizutragen geeignet sein.

Nur wenige Jahre später hat er diesem Werke ein zweites, gleichfalls erhabener Intention entsprungenes, weltliches Chorwerk folgen lassen, zu welchem ihn nichts geringeres als die Siege der deutschen Waffen im Jahre 1870 begeistert haben, das Triumphlied (Op. 55), nach Worten der Offenbarung Johannis für achtstimmigen Chor und großes Orchester gesetzt und unserem Kaiser Wilhelm gewidmet. Durch den großartigen Aufbau in drei weit angelegten Chorsätzen, durch staunenswerthe Kunst des mehrstimmigen

Digitized by Google

Satzes überragt es fast das Requiem; die Kunst Bach's und Händel's scheint hier in neuem Gewande wieder erstanden zu sein. „Hallelujah, Heil und Preis" singt der erste Chor, dessen Thema, so selbständig auftretend und in den kunstreichsten Verschlingungen verarbeitet, den deutlichen und bewußten Anklang an das Preußenlied „Heil dir im Siegerkranz" erkennen läßt, welches hier durch den leuchtenden Glanz polyphoner Kunst verklärt wird. Ein zweiter, gleich großartiger, im Tempo gemäßigter Chor, fordert zum Lobgesange auf, begründet dies in bewegteren Figuren („denn der allmächtige Gott hat das Reich eingenommen") und geht zu den Worten „laßt uns freuen und fröhlich sein" zu sanften melodischen Wendungen von großem Reize, durch überraschende Modulation gehoben, über, während gleichzeitig die Blasinstrumente in der Höhe den Choral „Nun danket alle Gott" intoniren. Dann tritt ein Baritonsolo auf, welches in der Begeisterung für den Helden, der zum Siege führte, dem Chore eindrucksvoll vorangeht, der dann die Niederwerfung der Feinde und das Hallelujah des Sieges nochmals in wuchtigen Tönen feiert und mit immer neuem Glanze sein Hallelujah singt. Wo ist wohl Treue, Wahrheit, Gerechtigkeit eines allverehrten Herrschers eindrucksvoller durch die Tonkunst gefeiert? Mit Freude und Stolz sehen wir, wie der Meister, den wir den besten der Gegenwart nennen, auch die Tonkunst mit der großen Geschichte unserer Tage in unlösliche Verbindung gesetzt hat.

Noch ein größeres Vokalwerk lieferte Brahms in der Kantate Rinaldo für Tenorsolo, Männerchor und Orchester (Op. 50). Dieses Gedicht Goethe's, für musikalische Bearbeitung recht eigentlich bestimmt, schließt sich an die Episode in Tasso's befreitem Jerusalem an, wo der tapfere Rinaldo, von Armidens Zaubernetzen umstrickt, und in unmännlicher Selbstvergessenheit bei derselben verweilend, durch zwei Ritter befreit wird; sie halten ihm einen diamantenen Schild vor, er erblickt darin sein eigenes Bild, Scham und Zorn erfüllt ihn und er reißt sich los, durch Armidens Klagen nicht zurückgerufen. Da er absegelt, läßt sie ihre Zauberkünste nochmals spielen, Sturm und Gewitter erhebt sich, und ihr Palast und ihre Herrlichkeit verschwindet. Goethe hat dieser Erzählung dadurch eine höhere Bedeutung gegeben, daß er Rinaldo aus dem Spielball einer mechanischen Verzauberung und Entzauberung zu einem menschlich fühlenden Jüngling macht, welcher, da

Digitized by Google

die Abgesandten (bei Goethe ein Chor von Rittern) kommen, da sie ihm sein entartetes Bild zeigen, zwar seine Pflicht erkennt, aber den Kampf zwischen Pflicht und Liebe durchkämpfen muß, gegen die neuen Klagen Armidens nicht fühllos ist, und nachdem er die Zerstörung mit angesehen, nur mit der Wunde im Herzen scheidet. In dieser menschlichen Wahrheit liegt auch der Keim zu musikalischer Gestaltung und Charakteristik, und wir wundern uns nicht, daß dies Brahms anzog, noch weniger, daß sie ihm vorzüglich gelungen ist. In lebendigen, warmen Farben schildert er den liebeglühenden Jüngling in seinen Klagen, seiner Verzweiflung, seiner schließlichen Ergebung; ihm gegenüber in gleich treffender Charakteristik die Ritter, wie sie geschäftig die Abfahrt rüsten (hier führt er die kurzen Worte Goethe's zu einem großen und reichen Stimmungsbilde aus), wie sie dann ihren Auftrag ausführen, nicht kalt und mechanisch, sondern als mitfühlende Freunde, welche mit Vorsicht und Schonung das Gebotene thun. Daher der milde, mitunter feierliche Charakter der Chorsätze. Wir machen noch auf den feinen künstlerischen Takt aufmerksam, mit welchem die Stelle von der Vorhaltung des Schildes behandelt ist, bei welcher nicht etwa musikalische Malerei, sondern die mit dem Ereignisse verbundene Empfindung plötzlichen Erschreckens und völliger Gefangennahme der Sinne ausgedrückt werden soll, Dinge, die der musikalischen Darstellung sehr wohl zugänglich sind. Musikalisch hervorragend ist noch der Schlußsatz, die hoffnungsreiche Stimmung und rührige Bewegung der Heimkehrenden in lebhaften Motiven darstellend.

Diesen größeren Chorwerken treten noch einige kleinere zur Seite, vor allem das durch Ernst und Wahrheit der Empfindung und Charakteristik ausgezeichnete Schicksalslied (Op. 54), aus Hölderlin's Hyperion, worin der Gegensatz des seligen, schmerzlosen Daseins der olympischen Genien und des nie ruhenden, immer von ungewissem Verlangen umhergetriebenen Menschenlebens in zwei charakteristischen Chorsätzen dargestellt, namentlich aber die tiefe Sehnsucht nach einem reineren, verklärten Sein in dem Einleitungssatze und dem ihm entsprechenden Schlußsatze des Orchesters mit wahrhaft entzückendem Wohllaute ausgedrückt wird. Von dunklerem Gepräge, abstrakter und mehr auf liebevolles Eingehen hoffend ist die Rhapsodie (Fragment aus Goethe's Harzreise im Winter), für Altsolo, Männerchor und Orchester (Op. 53). Hier wird das

Digitized by Google

menschenfeindliche, düstere Wesen des von der Welt abgeschiedenen Unglücklichen ebenso wahr und treffend gezeichnet, wie die Bitte um Trost in der milden Verbindung der Altstimme mit dem Chore ihren ergreifenden Ausdruck erhält. Aber sowohl die düstere Harmonie, wie die rhythmisch — durch den Widerstreit von $^6/_4$ und $^3/_2$ — schwer aufzufassende und in ungewöhnlichen Intervallen sich bewegende Deklamation machen das Verständnis des formell allerdings vollkommen abgerundeten Stücks nicht auf den ersten Anlauf bequem — eine Forderung übrigens, die man bei musikalischen Kunstwerken zu stellen allmählich sich abgewöhnen sollte. Übrigens hatte schon Joh. Fr. Reichardt gerade diese Stelle zur Komposition ausgewählt — so möge denn, wer Neigung hat, „Sonst und Jetzt" vergleichen.

Eine große Zahl kürzerer Chorstücke hat Brahms noch in verschiedenen Sammlungen vereinigt. Mehrfach hat er den Frauenchor zu hübschen Gebilden verwendet, so in den zur Begleitung von 2 Hörnern und Harfe gesetzten vier Gesängen (Op. 17), unter denen das Eichendorff'sche „Wohin ich geh' und schaue" durch rhythmische und melodische Feinheit sich auszeichnet, sowie in der etwas zahlreicheren Sammlung der Lieder und Romanzen zu beliebiger Begleitung des Klaviers (Op. 44. 2 Hefte), zarten und schön ausgearbeiteten Gebilden; „es sind", wie irgendwo gesagt ist, „die Blumen, die auf der Wanderung zur Gebirgshöhe gepflückt wurden; sie duften, wie die Natur, der sie entkeimen." Ein Heft Lieder für Männerchor, meist kriegerischen Charakters, veröffentlichte er als Op. 41; in ihnen ist das bemerkenswertheste das altdeutsche, in strengsten Dreiklangfortschreitungen gesetzte „Ich schwing' mein Horn ins Jammerthal", welches auch als Lied für eine Stimme erschienen ist. Von großem Reize sind die drei Gesänge für sechsstimmigen Chor (Op. 42), unter denen namentlich das zweite (Vineta) außer dem harmonischen Wohlklange durch die feinsinnige Behandlung des fünftaktigen Rhythmus bemerkenswerth ist, während auch die fremdartige Tonfärbung in dem Ossianischen „Darthula's Grabgesang" interessirt. In den sieben Liedern für gemischten Chor (Op. 62) tritt die polyphone Behandlung zurück, es werden mit den Mitteln moderner Harmonik lebendige Stimmungsbilder geschaffen, zu welchen volksthümliche Texte den Stoff liefern. In diesem Zusammenhange verdienen noch die „Deutschen Volks-

lieder" eine rühmende Erwähnung, eine Sammlung von theils kirchlichen, theils weltlichen älteren Weisen, den Sammlungen von Meister, Kretzschmer und Zuccalmaglio u. A. entnommen, welche er theils polyphon, theils in einfachem harmonischen Fortgange, aber immer in strenger dem Geiste der Melodien angepaßter Modulation vierstimmig setzte und der Wiener Singakademie widmete.

Und müssen wir nicht schließlich noch der überaus reichen Quelle echtester Musik gedenken, welche in dem unerschöpflichen Liederreichthum sprudelt? Auf allen Gebieten fanden wir ihn heimisch und mit Meisterhand gestaltend; und nehmen wir nun die Lieder mit Klavierbegleitung zur Hand, so kommt uns der Zweifel, ob Brahms nicht gerade hier vielleicht am größten ist. Zum Liederkomponisten beruft ihn sein Reichthum unerborgter, schöner und charakteristischer Melodien, die auch ohne Begleitung verständlich und wirksam sind; es beruft ihn dazu sein feiner poetischer Takt, sein sicheres Gefühl für das Natürliche und Wahre, sein bewunderungswürdiges Geschick in formeller Gestaltung. Wenn man auch gegenwärtig noch Volkslied und Kunstlied scheidet, und in letzterem wieder die strophisch komponirten Lieder, in welchen verschiedener Inhalt sich demselben musikalischen Gedanken anbequemen muß, von den durchkomponirten, in welchen die Entwickelung der Stimmung in größerem Umfange zum Ausdrucke kommt, unterscheidet, so läßt sich allerdings Brahms unter diese Kategorien nicht einreihen, da er sie alle mit gleichem Geschicke vertritt. Oft hat er gezeigt, wie er die Naturwahrheit des Volksmäßigen und Nationalen nachzuempfinden weiß, und so geht er auch in vielen seiner Lieder in Melodiebildung und Gestaltung unmittelbar vom Volksmäßigen aus, was schon in den Kompositionen der ersten Periode zu bemerken war. Aber er macht von dieser Grundlage aus die Stufen zum komplicirten Gesange, zur Romanze, zur Scene alle durch, wie ihm denn die dem Stoffe angemessene musikalische Erfassung und Gestaltung immer die Hauptsache bleibt, ohne daß er dabei der Kategorie, in welche sein Werk gehört, ängstlich nachzusinnen braucht. Wenn er in der Fülle und dem Reize der Melodie an Schubert, in der Feinheit und Wahrheit des Detailausdrucks an Schumann, in der Sauberkeit der Ausarbeitung außer jenen auch an R. Franz erinnert, so kann er doch nicht als Nachahmer eines derselben bezeichnet werden; er ist selbständig und individuell, wenn er auch die von Früheren angewandten

Digitized by Google

Ausdrucksmittel beherrscht. Besonders hervorheben aber wollen wir noch allgemein den sicheren Geschmack in der Wahl der Gedichte, die er bearbeitet. Aller gedankenleeren Phrase von Grund aus abgeneigt, fordert er ursprünglichen im Gemüthe wiederklingenden Gehalt, und findet ihn außer in den volksmäßigen Stoffen, wo ihm z. B. des Knaben Wunderhorn ergiebige Fundgrube ist, vorzugsweise in unseren klassischen Dichtern und ihren besseren Nachfolgern, von denen er außer Goethe z. B. Hölty, Tieck, Simrock, Kopisch, Platen, Schenkendorf, Kl. Groth, Mörike gern wählt, während er auch die fremdnationalen Poesien, die uns durch Daumer, Heyse u. s. w. nahe gebracht sind, mit Vorliebe bearbeitet. Dem verschiedenen Charakter der Texte ist dann auch der Charakter der Begleitung wohl angepaßt. Bei dem einfachen, dem Volkston sich nähernden Liede wird sie naturgemäß zurücktreten; sowie eine mannigfaltigere, subjektivere, in ihrer Entwickelung sich zeigende Stimmung zum Ausdrucke gelangt, muß ihr natürlich eine selbständigere, mit gestaltende Rolle zukommen. Da versteht es denn Brahms meisterlich, dem Gegenstande Grundfarbe und Grundstimmung abzusehen und in festen Motiven und bestimmter rhythmischer Bewegung zu fixiren, wodurch dann einheitliche Gestaltung des Ganzen erreicht wird, mag nun der Gesang in abgerundeter Melodie — was die Regel ist — auftreten oder in melodischer Deklamation über der Begleitung schweben. Manche Eigenthümlichkeit Schubert'scher Liedkomposition, daß z. B. die Singstimme eine Terz tiefer wie die Begleitung ihren Gang nimmt, findet sich auch von Brahms angewendet. Nirgendwo mehr aber, wie in den Liedern, findet man sich von jenem Tone inniger Wärme, welcher noch durch farbenprächtiges Kolorit der Harmonie gehoben wird, im innersten berührt.

Diese allgemeinen Bemerkungen an allen einzelnen Liedern zu verfolgen, würde jeden erfreuen und interessiren, welcher sich ihrem Studium hingiebt; wir können hier bei der Kürze des Raumes nur auf die Sammlungen kurz hinweisen. Schon die erste Zeit der neu gestärkten und geläuterten Produktionskraft ist durch eine bedeutsame Sammlung, die „Lieder und Romanzen“ Op. 14, bezeichnet, welche durch prägnante Melodik und glücklich getroffenen volkmäßigen Ton hervorragt, aber daneben z. B. in dem Sonett „Ach könnt' ich, könnte vergessen sie“ auch die tiefbewegte Einzelempfindung in hinreißendem melodischen Wohllaute wiedergiebt. Es

Digitized by Google

folgen die „Fünf Gedichte“ Op. 19, unter denen namentlich das Gedicht von Mörike „An eine Aolsharfe“ durch originelle Klangwirkung und innigen Ausdruck erfreut. Feiner, ein geübteres Verständnis erheischend, sind die „Lieder und Gesänge“ von Platen und Daumer (Op. 32), unter denen besonders das tief seelenvolle „Wie bist du meine Königin“ in weitere Kreise gedrungen ist. Die Krone der Brahms'schen Liederkunst bilden unserer Meinung nach die Romanzen aus L. Tieck's schöner Magelone in 5 Heften (Op. 33), an denen es uns schwer wird, so mit kurzem Worte vorübergehen zu sollen. Die reiche Entfaltung des wechselnden Gemüthslebens in der Tieck'schen Erzählung, welche auch diese Gedichte eingegeben hat, schloß hier die Form des einfachen Liedes aus und veranlaßte die Gestaltung größerer Sätze mit Zwischensätzen, oder Verbindung mehrerer Sätze zu einem Ganzen. Hier dürfen wir gleich das erste, welches das bewegte Leben des Ritters in einem großen Bilde schildert, als Muster einheitlicher Gestaltung eines mannigfaltigen Inhalts hervorheben; aber wie alle Lieder, mögen sie das Erwachen der Liebe („Sind es Schmerzen, sind es Freuden“, „Liebe kam aus fernen Landen“), den von Ahnungen getrübten Blick auf das erlangte Glück („schlage, sehnsüchtige Gewalt“ in Nr. 6), den Schmerz des Verlustes, die stolze Erwartung neu erblühenden Glückes („Wie frisch und froh mein Sinn sich hebt“) schildern, wahrhaft neue Offenbarungen tiefsten Gefühlsausdruckes enthalten, kann nur eigene Beschäftigung mit denselben zeigen.

Auf gleicher Höhe stehen die als Op. 43 publicirten Vier Gesänge. Wo hat wohl je die Kraft der Musik so tief in ein bewegtes Innere blicken lassen, wie in dem wendischen Volksliede „Von ewiger Liebe“; wo ist das rhythmische Ebenmaß, der harmonische Zauber der Hölty'schen „Mainacht“ in neuerer Zeit überboten oder erreicht? Der gleichen Zeit, wie jene, gehört die reiche, aus vier Heften bestehende Sammlung der bei Simrock erschienenen Lieder und Gesänge, Op. 46—49 an; hier heben wir von den größeren kunstmäßig behandelten besonders die Botschaft nach Hafis („Wehe Lüftchen“) und das magyarische „Sah dem edlen Bildnis“ hervor. Schneller werden sich einige volksmäßige oder sonst einfach und liedartig behandelte einprägen; unter ihnen ist das niedliche kleine Wiegenlied mit der zierlichen, ihren selbständigen Weg gehenden Begleitung populär geworden. Daß Brahms auch

Digitized by Google

Goethe'schen Liedern gegenüber, deren zwei in dieser Sammlung komponirt sind, mitunter diese Einfachheit anwendet, scheint uns Zeichen besonderen künstlerischen Taktes. Die in sich so ganz vollendete und abgeschlossene Lyrik Goethe's, deren Eindruck durch Musik kaum erhöht werden kann, will er, wie es scheint, möglichst in ihrer ursprünglichen Gestalt wirken lassen und legt ihr die Musik nur gleichsam wie ein wohlgefügtes Gewand an, wobei namentlich die rhythmische Bewegung deutlich hervorgehoben wird, aber auch durch die Schlüsse und Übergänge der Wechsel der Stimmung mit Feinheit angedeutet wird. Doch findet sich anderswo auch bei Goethe'schen Texten mannigfaltigere Behandlung.

Eine fernere Serie bilden die sechs als Op. 57, 58 und 59 herausgegebenen Hefte, alle mit großem Geschmack ausgewählt und gesetzt; einzelne werden sich nur intimerem Kreise rasch erschließen, andere wieder überraschen durch unmittelbar eindrucksvolle Wiedergabe. Die volksthümlich behandelten treten hier zurück. Wir heben als besonders hervorragend das Lied an die Perlenschnur hervor, das ganz in süßesten Wohllaut getauchte „Willkommen holde Sommernacht", das stimmungsvoll behandelte Goethe'sche „Dämmrung senkte sich von oben", und das ganz wunderbare Regenlied (Kl. Groth), ein Lied der Rückerinnerung an glückliche Jugend, dessen Thema er, wie bereits bemerkt, in der Violinsonate wieder verwendete. Ihnen folgen die Lieder und Gesänge Op. 63, alle durch schönen Bau und innigen Ausdruck und besonders kunstvolle Begleitung sich auszeichnend; unter ihnen ist das lebhafte erste „Meine Liebe ist grün wie der Fliederbusch" sehr bekannt geworden. Eine reiche Fülle hat er dann noch jüngst in 5 Heften (Op. 69—72) erscheinen lassen, bei denen außer volksmäßigen Texten u. A. auch die Gedichte des Elsässers Karl Candidus benutzt sind. Wie uns scheint, hat er sich in diesen letzten Liedern immer entschiedener klassischer Form und reinster Abklärung des Stoffes genähert; mag man herausgreifen, welches man will (wir nennen z. B. „der Liebsten Schwur" aus Op. 69), man wird keinen Anstand nehmen, sie dem Besten zuzuzählen, was es auf diesem Gebiete überhaupt giebt. Wieder werden wir fort und fort auf Fr. Schubert zurückgewiesen, dessen melodischer Reichthum hier wieder aufgelebt ist, während die Koncision des Baues, die bewußte Sicherheit der Gestaltung ihn mehrfach überragt.

Digitized by Google

Ein einzeln stehendes, in einer bei Luckhardt in Kassel erschienenen Sammlung herausgekommenes Lied, die Eichendorff'sche Mondnacht, mag an einem sehr sprechenden Beispiele die Grundverschiedenheit der Schumann'schen und der Brahms'schen Individualität vor Augen führen.

Außer den Liedern hat Brahms auch eine Reihe von Gesängen für mehrstimmigen Sologesang veröffentlicht. Zunächst eine größere Zahl von Duetten — drei Duette Op. 19, vier Duette für Alt und Bariton Op. 28, Duette für Sopran und Alt Op. 61 und Op. 66, Balladen und Romanzen für zwei Stimmen Op. 75 — welche, indem sie ohne Ausnahme die Eigenthümlichkeiten der Brahms'schen Muse erkennen lassen, insofern verschieden gestaltet sind, als sie die Stimmen entweder fortwährend in parallelem zweistimmigen Gesange bringen, oder Wechselgesänge und kleine Scenen zwischen getrennten Individualitäten enthalten. In letzterer Beziehung heben wir als genial erfunden und wirkungsvoll ausgeführt die Balladen von der Nonne und dem Ritter in Op. 28 und Edward in Op. 75 hervor. In ersterer machen wir aufmerksam auf das reizende „Hüt' du dich" in Op. 66, wie ihm denn der naivherzliche Ton gerade in den Liedern der letzten Zeit so überraschend gelingt.

Dieselbe Verschiedenheit der Behandlung zeigen die beiden Sammlungen von Quartetten mit Klavierbegleitung Op. 31 und Op. 64, insofern auch hier entweder eine homophone Gestaltung vorwiegt, oder durch Gestaltung von Gruppen kleine dramatische Gebilde entstehen. Letzteres bietet unstreitig viel Gelegenheit zu feinen Kontrasten und kunstvoller musikalischer Struktur; origineller, melodisch und harmonisch eindringlicher und wirksamer sind dieses Mal die Beispiele der ersteren Art, unter denen „Der Gang zum Liebchen" Op. 31 und mehr noch „Der Abend" Op. 64 hervorragen. Namentlich ist das letztere, die Komposition des Schiller'schen „Senke, strahlender Gott" mit bewunderungswürdiger Meisterschaft gesetzt, die musikalischen Motive dem poetischen Rhythmus schön angepaßt, der Gedankeninhalt des Gedichtes in seinen Abschnitten sinnvoll wiedergegeben, das Ganze mit wunderbarem Wohllaute und schönem Ebenmaße gestaltet.

Digitized by Google

Und in diesem Zusammenhange sei denn auch noch eines Werkes gedacht, welches an Melodienfülle, Reiz des Ausdruckes und Formvollendung auch bei Brahms seines Gleichen sucht; wir meinen die „Liebeslieder" Op. 52, und die „Neuen Liebeslieder" Op. 65, vierhändige Walzer mit Gesang, in einfachster Liedform, von verschiedenem Tempo und Zeitmaße; die ganz kurzen Texte dazu meist aus Daumer's Polydora entnommen. Die Idee mag zuerst frappiren; und doch ist Gesang zum Tanze so alt, wie Freude an Singen und Lustbarkeit überhaupt. Auch unter den Liedern mit Klavier sind einzelne, welche mit Absicht den Tanzrhythmus zeigen. In diesen Brahms'schen kleinen Gebilden steht der rein musikalisch-instrumentale Gedanke, der Tanz, ursprünglich für sich, und in sofern treten sie als gleichartig den früher genannten vierhändigen Walzern zur Seite; zu diesem tritt dann der Gesang ad libitum hinzu, stimmt aber nicht etwa einfach in die Melodie des Klaviers ein, sondern bringt in harmonischer Übereinstimmung mit derselben neue selbständige Motive, und so entsteht denn ein reizendes Ganzes, wobei die erste Konception kaum mehr erkennbar, und die Frage ganz müßig ist, ob die Melodie zu den Worten erfunden, oder die Worte der Melodie untergelegt sind. Fast in keinem neueren Werke wird man von solcher Fülle edelster, anmuthigster Melodie umstrickt; man nehme die Walzer „Am Donaustrande", „Vögelein durchrauscht die Luft", „Es bebet das Gesträuche" und sage, wo in unserer Zeit ähnliches hervorgetreten ist. Unter den Texten, welche sämmtlich irgend eine bedeutsame Äußerung des Liebeslebens enthalten, begegnen neben den munteren und frohen auch ernste, trübe, leidenschaftliche; wer wird sich z. B. der Wirkung des scherzhaft-unmuthigen „Nein, es ist nicht auszukommen" entziehen können? Und mit ungemeiner Feinheit und Größe erhebt sich schließlich der Meister, ernst und streng, über das bunte Getreibe, indem er das Goethe'sche „Nun, ihr Musen, genug" in einem schön polyphon gearbeiteten Satze durchführt; er weiß die Geister, die er gerufen, auch wieder zu bannen und das Gemüth zu ruhiger Betrachtung zurückzuführen. —

Die einzelnen Werke, die im obigen aufgezählt wurden, haben

mehrfach Gelegenheit geboten, die eigenthümlichen Züge des Brahms'schen Schaffens zu bezeichnen. Fassen wir dieselben nochmals in kurzem Rückblicke zusammen, so steht uns vor allen Dingen ein Künstler mit originaler, selbständiger und unerborgter Schaffenskraft vor Augen. Das wesentliche Kennzeichen derselben ist die Erfindung selbständiger neuer Motive und Melodien, welche in unserer neueren Musik ohne Frage das herrschende Element sind und sein müssen, und in deren Erfindung der geniale Künstler am entschiedensten sich dokumentirt. Wer auch nur weniges von Brahms kennt, wird nicht nur über die Fülle der Melodie erstaunt sein, sondern auch die Klarheit und Festigkeit ihrer Gestaltung, die harmonische und rhythmische Bestimmtheit, die Mannigfaltigkeit ihrer Gliederung, endlich den Ernst und die edle Würde des Ausdrucks zu bewundern reichliche Gelegenheit haben. Worin nun die Schönheit, der Ausdruck, der innere Gehalt einer neuen und selbständigen Melodie bestehe, muß gefühlt und kann kaum präcis ausgesprochen werden. Was wir heutzutage Melodie nennen, hat sich aus dem Rhythmus des Tanzes und des gesungenen Wortes heraus im Laufe der Geschichte selbständige Bedeutung errungen; daher fordern wir rhythmische Klarheit und Bestimmtheit als erste Bedingung einer guten Melodie. Wir fordern aber weiter, unserem Tonsysteme entsprechend, klare harmonische Gestaltung. Es ist nicht genug mit der Forderung angemessenen Wechsels zwischen Auf- und Absteigen, zwischen sprung- und stufenweiser Gestaltung; die Melodie soll sich innerhalb einer festbestimmten Tonart bewegen und jeder Ton derselben zum Grundtone ein bestimmtes, fühlbares Verhältnis haben, oder auch, wodurch ein erster Grund zur Mannigfaltigkeit gelegt ist, zum Grundtone einer verwandten Tonart, nach welcher durch die melodischen Schritte ausgewichen wird. Man hat bei Liedern die Forderung aufgestellt, die Melodie derselben müsse auch ohne Begleitung verständlich und eindrucksvoll sein. Diese Forderung können wir, dem jetzigen Tonsysteme entsprechend, nur so verstehen, daß die harmonische Grundlage, die jeder Ton fordert, und die harmonische Beziehung der einzelnen Töne derart ist, daß das Gemüth des Hörers sie leicht ergänzt. Die natürlichste Ergänzung

Digitized by Google

aber findet der Ton im tonischen Dreiklange, dessen Grundton, Terz oder Quinte er sein kann, und man wird die Melodien als die gehaltvollsten und dabei verständlichsten ansprechen dürfen, in welchen diese Ergänzung am natürlichsten und einfachsten stattfindet. Das wird bei Volksmelodien meistens zutreffen; und darin beruht auch die Stärke der Erfindung bei unseren besten Melodikern. Auch Brahms geht von diesem Grundsatze aus und bedient sich bei einfachen, natürlichen Empfindungen gern dieser ernsten und strengen Weise. Man betrachte z. B. das „altdeutsche Lied" in den Gesängen Op. 43. Hier bewegt sich die Melodie — leider können wir sie nicht hiehersetzen — an die Worte sich ohne Zwang anschließend im Umfange weniger Töne, mit den Abschlüssen in den nächstverwandten Tonarten; aber jeder Ton ist Bestandtheil eines selbständigen tonischen Accords, dessen Grundton der Baß zeigt, und zwar jedesmal eines anderen; und so hat jeder einzelne Ton ein viel intensiveres Gewicht, wie wenn er Bestandtheil eines anders gearteten Accordes, oder des bereits vorangegangenen, oder bloß Vorhalt oder Durchgang wäre. Dieses Streben tritt mehrfach hervor (man sehe das Trio im ersten Streichquartett u. a.), die Melodie zwar innerhalb der Tonleiter zu gestalten, doch aber jeden Ton als Bestandtheil eines selbständigen tonischen Dreiklangs hinzustellen. Hier bietet sich viele Gelegenheit zu mannigfaltiger Gestaltung, je nach der Tonart, in welcher der Abschluß der Perioden erfolgt, je nachdem die aufeinander folgenden Töne verschiedenen Accorden oder demselben angehören; immer aber wird man den Nachdruck der Melodie auf der bestimmten tonischen Grundlage ihrer Bestandtheile begründet finden. Weicher wie der tonische Dreiklang sind die verschiedenen Septimenharmonien, und es wirkt das natürlich auf die melodische Verwendung derselben; noch größere Mannigfaltigkeit, oft auch Schwäche und Unklarheit tritt ein, wenn die Töne sich nur als Vorhalte oder Durchgänge darstellen. Die Melodien mancher neueren Komponisten erscheinen darum schwach und ausdruckslos, weil sie dieser näher liegenden Fortschreitungen sich zu häufig bedienen, auch wo kräftige und einfache Empfindungen darzustellen waren, oder weil die Abschlüsse der Perioden nicht klar und fest sind oder ein-

Digitized by Google

förmig in derselben Tonart sich wiederholen, oder weil es der rhythmischen Gliederung an Bestimmtheit und Mannigfaltigkeit fehlt. Wir haben diese Andeutungen, deren Unvollständigkeit und Mangelhaftigkeit wir fühlen, nur gemacht, um gleichzeitig anzudeuten, in welcher Weise wir Brahms in erster Linie als einen vorzüglichen, genialen Melodiker betrachten, und nicht bloß an ihm die Fülle reizender und mannigfaltiger Melodieerfindung bewundern, sondern auch das künstlerische Bewußtsein, den festen Takt, mit welchem dieselben gestaltet und ausgearbeitet und dem jedesmaligen Objekte angepaßt sind. Denn das wissen wir ja aus dem, was wir z. B. über die Studien Beethoven's lernen, und es liegt in der Natur der Sache, daß auch was uns wie mit zartem, kaum berührbarem Dufte nahe tritt, beim rechten Künstler Erzeugnis sorgsamster künstlerischer Erwägung ist. So tritt uns Brahms in seiner Erfindung nicht allein als reich und selbständig, sondern als mit bewußter Überlegung und rücksichtsloser Strenge gestaltend entgegen, oft so, daß der künstlerische Wille gewaltsam die Phantasie zu zügeln scheint; und doch wird man auch in solchen Fällen meistens sagen: es muß so sein. Wo es der Inhalt fordert, einfach und streng, so sehr, daß er in einzelnen Arbeiten (wie den neueren Motetten) sogar scheinbar der alten Strenge der Kirchentonart sich nähert; nicht als wollte er überwundene Standpunkte zurückführen, sondern indem er innerhalb des neueren und für ihn durchaus maßgebenden Tonsystems gelegentlich auch die Wirkungen früherer verwendet. Aber je nach dem Texte, der Stimmung die er ausdrücken will, bedient er sich auch aller jener Mittel, durch welche der neuere Stil das Tonmaterial flüssiger und zum Ausdrucke der komplicirteren Empfindungen geeigneter gemacht hat. Da finden wir auch die chromatischen Tonschritte, die wenn der Halbton nicht bloß als Vorhalt oder Durchgang dient, rascheren Wechsel auch entlegenerer Tonarten bedingen, da auch den Vorhalt und Durchgang selbst ohne Bedenken und mit bewußter, entschiedener Wirkung angewendet. Hierbei muß noch gesagt werden, wenngleich es sich nach allem gesagten von selbst versteht, daß, wenn wir auch seine Erfindung überall charakteristisch finden, doch immer das rein musikalische Gesetz der schönen Form herrschendes

Digitized by Google

Princip bleibt, und daß niemals in der ganzen Zeit seines bewußten Schaffens der Ausdruck die Schönheit in den Schatten stellt. In dieser Hinsicht, wie überhaupt in der Klarheit, Fülle und Schönheit seiner Melodie schließt er sich unseres Erachtens durchaus an Beethoven an, und neben ihm erinnert der oft naiv herzliche, warme Ton seiner Motive vielfach an Fr. Schubert, während wir es für ganz unrichtig halten, ihn zu den Nachfolgern Schumann's zu rechnen, so hoch er diesen Meister verehrt und so sehr er auch die durch denselben erfolgte Bereicherung des tonlichen Ausdrucks zu verwenden weiß. Über alle Vorbilder hinaus aber hat er an dem Urquell aller Melodie, an der Volksweise, seine Erfindung genährt und gekräftigt; ihr lauscht er das Echte, Ursprüngliche ab und die Wahrheit des Ausdrucks findet hier ihre stetige Läuterung. Zu dieser Ursprünglichkeit und Wahrheit gehört vor allem auch, wie bereits bemerkt, die Bestimmtheit des rhythmischen Momentes in seinen Melodien und Motiven, und das Geschick auch seltenere rhythmische Gebilde einander folgen oder mit anderen wechseln zu lassen. Insbesondere weiß er seltneren, namentlich antiken Maßen in den Liedern die musikalische Weise in überraschend treffender Weise anzupassen, wozu mehrfach Beispiele angeführt wurden. Alles in allem dürfen wir Brahms den Künstler der Gegenwart nennen, welcher mit der reichsten Erfindungskraft begabt, mehr wie irgend einer seit Beethoven die Tradition dieses Meisters zunächst in der Selbständigkeit, der klaren Gestaltung, der männlichen Kraft und dem idealen Schwunge seiner melodischen Erfindung wiedergiebt.

Daß sich zu diesem Reichthume charakteristischer, selbständiger Erfindung die vollendete künstlerische Ausbildung, die unbedingte Herrschaft über das technische Material gesellt, wird ebenfalls keinem verborgen sein, der auch nur einem seiner größeren Werke eingehende Aufmerksamkeit zugewendet hat. Ihm ist zu Theil geworden, was so manchem unserer Meister das beste Hilfsmittel auf dem Wege zum Ziele war; in künstlerischer Umgebung und Zucht aufgewachsen, ist ihm sowohl die technische Fertigkeit auf dem Instrumente, wie die Handhabung der Kunstformen in früher, entscheidender Zeit ein fester Besitz geworden, den er dann später durch immer fortgesetztes

Digitized by Google

Studium immer mehr gesichert und erweitert hat. Übung in polyphoner Schreibart ist unleugbar schon in seinen frühesten Sachen zu erkennen; die eminente Sicherheit und Kunstfertigkeit, zu welcher er dieselbe ausgebildet hat, so daß er gewissermaßen spielend mit derselben schaltet, lassen nicht bloß seine großen Chorwerke, sondern viele seiner Instrumentalkompositionen erkennen, unter denen es genügt auf den letzten Satz der Violoncellsonate und auf die Schlußfuge der Händelvariationen hinzuweisen. Es ist nicht Zufall, daß wir ihn auf diesem Wege mit Vorliebe wandeln sehen; wir hören, daß unter den Meistern, welche seine Jugendbildung begleiteten, Joh. Seb. Bach eine hervorragende Stellung einnimmt, und in diesem Meister haben wir, neben den bereits genannten, ein weiteres und besonders wirksames Vorbild für Brahms in seinen im polyphonen Stile gearbeiteten Kompositionen zu erkennen. Es versteht sich dabei von selbst, daß er dabei von den Errungenschaften der neueren Zeit vollen Gebrauch macht; denn vollständig zu schreiben wie Bach, möchte heute doch wohl kaum jemand vermögen.

So geht er denn namentlich in seiner Modulation, welche auch in diesen Zusammenhang gehört, durchaus seinen eigenen, unter dem Einflusse der gesammten musikalischen Entwickelung stehenden Weg. In diesem Punkte zeigt er sich wahrhaft schöpferisch, beherrscht die Kunst der Harmonik vollständig, bewegt sich mit Leichtigkeit zwischen verschiedenen, oft entlegenen Tonarten, deren Eintreten immer als das natürliche Ergebnis der Führung der Stimmen erscheint. Wir haben schon solcher Stücke gedacht, in welchen er in den einfachsten Formen, in reinen Dreiklang-Fortschreitungen die Harmonie in strenger, zuweilen herber Weise sich entwickeln läßt, namentlich wo es gilt, dem einzelnen Tone der diatonisch gebauten Melodie die harmonische Grundlage zu geben. Mit derselben Meisterschaft aber weiß er, wo es der Ausdruck mit sich bringt, der Chromatik und Enharmonik sich zu bedienen, und gerade hier ist der Punkt, wo dem aufmerksam Hörenden die Besonderheiten des Brahms'schen Stiles nicht entgehen werden. So zeigt er ein besonderes Geschick und auch eine besondere Vorliebe, da wo die Melodie z. B. einen Halbtonschritt macht und also einen

Digitized by Google

zur Haupttonleiter nicht gehörigen Ton berührt, die ganze Harmonie in höhere Tonart rasch und fast unvermerkt zu transponiren, und in dieser die Melodie oder Theile derselben wiederzubringen; und dies geschieht, obwohl es sich dabei um entlegene Tonarten handelt, so einfach und natürlich, daß wir kaum etwas fremdes empfinden. Man erinnere sich mehrerer der Magelone-Romanzen, oder des Eingangs des G-dur-Sextetts, und wird verstehen was wir sagen wollen. Als eigenthümliche Züge seiner Harmonik treten noch hervor der leichte und rasche Wechsel zwischen der Dur- und Molltonart, ferner der Gebrauch der hartverminderten Dreiklänge in ihrer ursprünglichen Lage, wo die verminderte Terz ohne Umkehrung erscheint, der Gebrauch der Nonen- und selbst Undecimen-Accorde, endlich das Hineinklingen der Tonart der Unterdominante mit der kleinen Septime am Schlusse der Stücke, und manche andere Züge, die dem Beobachtenden nicht verborgen sein werden. Durch die harmonischen Übergänge weiß er ganz besonders jenen leuchtenden Farbenglanz, jene überraschende Wärme des Ausdrucks zu erreichen, die uns in vielen seiner Lieder, seiner Adagios und sonst so unmittelbar ergreift.

Zu der Formgewandtheit gehört natürlich auch die Geschicklichkeit des Aufbaues großer Sätze, in welchen er im Anschlusse an Beethoven, nachdem einmal die Überfülle der ersten Periode überwunden war, in immer reinerer, bewußterer Weise schafft. Die Form bleibt ganz die überlieferte, und kein Versuch wird gemacht, dieselbe zum Schaden der Klarheit zu durchbrechen. Gerade hier in großen Formen bewährt sich sein großer melodischer Reichthum. Mit Geschick erfindet er kontrastirende Themata, giebt, wie schon bemerkt, in größeren Sätzen auch das dritte Thema, ja läßt mitunter noch da, wo man den Schluß erwartet, wieder neue Motive erklingen. In den Durchführungssätzen schließt er sich wiederum durchaus nicht Schumann und den Neueren, sondern lediglich Beethoven an und wetteifert mit ihm in der Kunst thematischer Arbeit; wir machten darauf aufmerksam, wie hier in einzelnen Werken der früheren und mittleren Periode ein Widerstreit zwischen Reflexion und Phantasie nicht ganz überwunden wird. Und doch kommt man

Digitized by Google

auch hier bei öfterem Hören immer mehr dazu, dem starken künstlerischen Willen sich gefangen zu geben. Der genialen Art, wie er die Coda zu gestalten weiß, wurde ebenfalls bereits gedacht. Die langsamen Sätze haben öfter die Form der Variation, bestehen auch wohl aus verschiedenen Theilen mit verschiedenem Charakter, oder zeigen zu langsamem, getragenem Hauptsatze einen markirt eintretenden Zwischensatz. Neu und schöpferisch erweist er sich nicht selten in der Gestaltung des Scherzo. Den letzten Satz leitet er wohl in besonders groß angelegten Werken noch einmal durch einen langsamen Satz ein, was sich ja schon bei Mozart findet; mit besonders ergreifender Wirkung geschieht dies in der ersten Symphonie.

Wie reich und mannigfaltig das Geschick der Formbildung in seinen Liedern erscheint, wurde bereits hervorgehoben und braucht nicht wiederholt zu werden.

Alle diese Einzelnheiten, die eine Detailbeschreibung der Werke noch vermehren könnte, fließen aus der Individualität des Künstlers, erschöpfen dieselbe aber nicht in ihrem tiefsten Grunde. Daß wir eine solche, in sich geschlossene Individualität vor uns haben, eine Künstlernatur aus dem Vollen und Ganzen ohne Stückwerk und bloß Nachgeahmtes, ist niemandem zweifelhaft, der sich ihm ohne Vorurtheil nähert. Dies aber ist ganz besonders erforderlich bei einem Künstler, der aufgesucht sein will, der alle abwehrt, welche glauben, in raschem Anlaufe ihn begreifen und die Schätze seiner Kunst sich aneignen zu können.

Es stellt sich uns in Brahms ein Künstler dar von unerbittlichem Ernst, von dem höchsten Gefühle der Würde seiner Kunst. Man wird kaum bei einem Künstler seit Beethoven in solchem Maße die Abwesenheit von allem, was man auch in der Musik Phrase und Gemeinplatz nennen könnte, finden, wie bei Brahms, bei keinem eine so entschiedene Beschränkung auf das, was er sagen und ausdrücken will. Ebenso zeichnet ihn die Abkehr von allem aus, was irgendwie durch äußerlichen Reiz bestricken und auf momentanes Gefallen berechnet sein könnte. Wer im Kunstwerke etwas anderes als die Kunst sucht, der bleibe ihm fern, er kommt ihm nicht entgegen.

Diese künstlerische Strenge offenbart sich denn neben allem,

Digitized by Google

was über die Handhabung der Technik gesagt war, in dem durchgehenden Streben nach Wahrheit der Empfindung, nach dem Ausdruck des wahrhaft Menschlichen; und wenn auch hier eine Beschränkung auszusprechen schwer ist, so gewahren wir es doch als seiner Natur entsprechend und charakteristisch, daß ernste und große Empfindungen ihn stark anziehen und ihr Ausdruck ihm in besonders treffender Weise gelingt. Daher die Vorliebe für geistliche Stoffe, daher der tiefe Eindruck des Requiems und der ihm analogen Werke. Aber auch alles andere, was er ergreift, adelt er durch die Tiefe, mit welcher er die Empfindung im Innern erfaßt und wiedergiebt, durch die Abkehr von allem Kleinlichen und nur subjektiv Gültigen, durch das Aufsuchen des rein und einfach Menschlichen. Indem er dieses innerlich wieder empfindet, und so davon durchdrungen es in der Sprache seiner Töne wiedergiebt, erzeugt sich bei einfachen, von jedem leicht verstandenen Empfindungen jene Naivetät und jener tief warme Ton, der den, welcher sich mit Brahms beschäftigt, so wunderbar ergreift. Es kann nicht Wunder nehmen, daß dies in den Werken, denen das erotische Moment als Gegenstand dient, ganz besonders hervortritt, wie er denn in der That in Liebesliedern und Komposition derartiger Texte (wir nennen nur die Magelone-Romanzen) von keinem Neueren an Wärme und Innigkeit erreicht wird. Aber gerade das gewählte Beispiel zeigt, wie er auch in diesem Gebiete dem Momente ernster Betrachtung sich gern hingiebt, und es seiner Natur nicht entspricht, nur in leichter Tändelei aufzugehen. Anderswo aber, wo er sich über das Alltägliche erhebt und seine Kunst dem Hohen und Großen dienstbar macht, entsteht dann auch wohl jener herbe und strenge Ton, der vom Hörer ein eifriges, von Ernst erfülltes, dann aber auch lohnendes Eingehen verlangt. Hier würden wir auf den Punkt kommen, wo sich künstlerische und menschliche Individualität decken, wie ja in der Individualität des Künstlers sich beides nicht trennen läßt; aber bei einem lebenden, in der Vollkraft des Wirkens stehenden Künstler hier weiter in die Tiefe dringen zu wollen, hat sein Bedenkliches und wir können es nicht versuchen; wie ja überhaupt die Individualität eines Tonkünstlers zu bezeichnen nicht

Digitized by Google

leicht ist. So viel darf gesagt werden, daß gegenwärtig wohl noch in weit höherem Grade, wie in früheren Zeiten, der Entwickelung der Individualität des Tonkünstlers Bahn gebrochen ist, nachdem die Komposition weit weniger wie sonst äußere Veranlassungen hat, sondern das unmittelbare Entnehmen der Anregung aus dem eigenen Innern bei weitem überwiegt. So überrascht uns auch Brahms mit jedem neuen Werke, niemand weiß vorher was zu erwarten ist, und es treibt ihn wesentlich das eigene Schaffensbedürfnis, die Beziehung zu dem eigenen inneren Leben. Darauf gründet sich ein wesentlicher Theil der Tiefe und der inneren Wahrheit seiner Tonschöpfungen.

Eine Parallele zwischen anderen Meistern der neueren Epoche und insbesondere, woran man zunächst denkt, zwischen Schumann und Brahms durchzuführen, möchte die Zeit noch kaum gekommen sein und lag außerhalb der Absicht dieser Zeilen. Man läuft dabei leicht Gefahr, durch Hervorhebung der charakteristischen Eigenschaften des einen dem andern scheinbar etwas entziehen zu wollen, was auch ihm nicht fehlt; und dazu möchten wir wohl heutzutage weder berechtigt noch unbefangen genug sein. Abgesehen von dem grundverschiedenen Naturell beider Männer, welches, wie bereits früher gesagt, schon in ihrer melodischen Erfindung zu erkennen ist, sei hier an die geschichtliche Voraussetzung von Schumann's Schaffen erinnert, an sein Streben, der Verflachung und dem Formalismus gegenüber das poetische Moment wieder zu Ehren zu bringen, „das Kunstreiche wieder mit dem Seelenvollen zu verbinden". Darauf beruht das entschiedene Vorwalten der Phantasie und des subjektiven Momentes besonders in Schumann's erster Epoche, in welcher, wie er selbst schön von sich sagte, „Mensch und Musiker sich immer gleichzeitig bei ihm auszusprechen suchten". Dieses Streben blieb ihm, verband sich aber auf der Höhe seiner Entwickelung mit dem gleich entschiedenen und bewußten Streben nach Klarheit und Schönheit zu desto tieferer, dauernderer Wirkung. Bei Brahms hat dieser Gegensatz, wenn wir von den frühern Jugendversuchen, und auch von diesen nur zum Theil, absehen, niemals bestanden; sein Schaffen ist von Anbeginn ein durchaus naives und steht nicht mit irgend-

Digitized by Google

welchen reformirenden Tendenzen in Verbindung; was Schumann vermißte, fand er überreichlich, sah es sogar vielleicht bei manchen Nachfolgern Schumann's und Mendelssohn's zu ausschließlich betont; für ihn gab es nur die eine Forderung, dem angeborenen künstlerischen Drange zu folgen und in den Formen, die ihm durch frühe Arbeit und Übung sowie durch eindringendes Studium der Meister der klassischen Epoche wie unbewußt zum festen Besitze geworden waren, das künstlerisch auszugestalten, was in ihm lebte und künstlerischer Darstellung würdig und empfänglich war. Wenn er uns daher von Anfang an ein stärkeres Streben nach Objektivität zeigt, wenn ihm die Forderung des Kunstwerks als solchen überall in erster Linie maßgebend ist, so finden wir den Grund sowohl in seiner eigenen künstlerischen Anlage, wie in den von den ersten Jahren nach Beethoven's Tode, in denen Schumann und Mendelssohn auftraten, ganz verschiedenen künstlerischen Zeitumständen. —

Die Stellung von Johannes Brahms in unserem Musikleben ist durch Besprechung seiner eigenen künstlerischen Produktion noch nicht erschöpft. Wie er in den Jahren, in welchen er selbst als Leiter größerer Aufführungen thätig war, für Wiedergabe der klassischen Meisterwerke, vornehmlich Joh. Seb. Bach's, mit aufopferndem Eifer thätig war, so finden wir seinen Namen auch mit jenen großen Unternehmungen, welche auf die Bewahrung der Werke älterer und neuerer Meister gerichtet sind, unauflöslich verbunden. Für die Chrysander'schen „Denkmäler der Tonkunst" besorgte er die Herausgabe der Klavierkompositionen Fr. Couperin's, für die neue Mozart-Ausgabe die Revision des Requiems, und auch an der Gesammtausgabe der Werke Chopin's ist er betheiligt. Aus dem Nachlasse Fr. Schubert's gab er drei Klavierstücke, aus dem Rob. Schumann's ein Scherzo und ein Presto Passionato heraus. Eine Gluck'sche Gavotte setzte er für Klavier und bearbeitete in den bei Senff in Leipzig erschienenen „Studien für Pianoforte" eine Etüde von Chopin und ein Rondo von Weber. Und sollten wir den Klavierspieler noch besonders schildern, so würde unsere Darstellung darauf hinzuweisen haben, wie er auch in diesem Betracht zu den ersten gehört, zu jenen echten und wahren Künstlern, welche, indem

Digitized by Google

sie die Technik unbedingt und in allen Nüancen beherrschen, doch in ihr niemals die Hauptaufgabe des darstellenden Künstlers sehen, sondern sie jederzeit der Wiedergabe des künstlerischen Gedankens der geistigen Reproduktion des Kunstwerkes dienstbar machen. —

Man hört in der Gegenwart oft die Klage, daß ideales Streben und ideale Gesinnung gefährdet, ja in weiten Kreisen verschwunden sei, im Leben wie in der Kunst. Dabei macht man in letzterer mit Recht darauf aufmerksam, wie man es vielfach für nöthig hält, durch gewaltsame Mittel die Empfänglichkeit für künstlerische Schöpfungen neu zu beleben, und durch übertriebenen Realismus und unnatürliches Raffinement im Gebrauche der Kunstmittel zu erzwingen, was durch die ruhige stille Wirkung des Künstlerisch-Schönen nicht mehr erreicht wird. Anderswo sehen wir leider die Kunst, und nicht am wenigsten die musikalische, an die niedrigsten, oberflächlichsten Empfindungen der Menge sich wenden, und durch Erregung der Sinne das Auffassungsvermögen für das Schöne vollends ertödten. In solcher Zeit sollte es doch dankbar und freudig begrüßt werden, daß wir in Deutschland einen Künstler besitzen von genialer Erfindungskraft, von tiefster künstlerischer Durchbildung, von höchster Begeisterung für das wahre Ziel der Kunst, welcher, indem er überall auf dem Boden der Natur steht, allem Kleinlichen und Unwahren abhold ist, mit Ernst und Gewissenhaftigkeit das Schöne, Wahre und echt Menschliche aufsucht und in seiner Kunst darzustellen bestrebt ist, und so an seinem Theile die idealen Güter unseres Volkes zu erhalten und zu entwickeln bestrebt ist. Ihn zu verstehen und zu kennen, müßten sich alle bestreben, denen es um dasselbe Ziel zu thun ist, unbefangen, ohne ihn gleich mit anderen messen oder ihm seine Stellung in der Kunstgeschichte anweisen zu wollen, was doch mit Sicherheit nur eine spätere Zeit zu thun im Stande ist. Wenn wir wiederholt die Kunst Beethoven's mit der seinigen vergleichend in Verbindung setzten, so konnte es uns nicht einfallen, hier ein Urtheil über Stellung und Rang unter den Meistern aussprechen zu wollen, wozu heutzutage noch niemand berufen ist; unserer Überzeugung aber haben wir Ausdruck geben wollen, und dieselbe wird wie wir

Digitized by Google

glauben von vielen getheilt, daß kein anderer unserer großen Meister in seinem Stile, in den Formen und Gattungen in denen er arbeitet, in seiner Art wie er die Form behandelt, so viele Vergleichungspunkte mit Brahms bietet wie Beethoven, und daß es die von ihm gewiesenen Bahnen sind, auf welchen Brahms, allen welche nach Beethoven gekommen sind ebenbürtig, dem Ziele, welches dem wahren Künstler gesetzt ist, mit jedem neuen Werke immer entschiedener und erfolgreicher zustrebt.

Digitized by Google

Digitized by Google

Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung, vorbehalten.

Digitized by Google

63.

Johannes Brahms.

II.

Von

Dr. Hermann Deiters.

Der Verfaſſer dieſer Zeilen hat es im Jahre 1880 verſucht, in der Sammlung dieſer Vorträge eine kurze Darſtellung von Johannes Brahms Lebensgang und Schaffen zu geben. Da der Meiſter ſchon in jener Zeit unzweifelhaft auf der Höhe ſeiner Entwickelung ſtand, da neben zahlreichen Arbeiten für Kammermuſik und Sologeſang die muſtergültigen großen Vokalwerke: das Requiem, das Triumphlied, Rinaldo, und außerdem die beiden erſten Symphonien bereits vorlagen, ſo durfte es wohl unternommen werden, die Erkenntnis ſeiner Eigenart auch damals ſchon anzubahnen. Nun iſt er dahin; uns bleibt der Troſt, ſeine ſchöpferiſche Thätigkeit nunmehr als Ganzes zu überſchauen und uns des Schönen zu erfreuen, das er zu dauernder Erinnerung uns hinterlaſſen. Der Verfaſſer iſt daher gern der Aufforderung gefolgt, ſeinem früheren Vortrage eine Ergänzung folgen zu laſſen und von dem bereits eingenommenen Standpunkte aus auf die ſeit jener Zeit hervorgetretenen Werke einen Blick zu werfen. Wohl weiß er, daß es verfrüht ſein würde, ein Urtheil über Brahms' Schaffen ſchon jetzt feſtzuſtellen und ihm,

Digitized by Google

wie man es ausdrückt, seine Stellung in der Kunstgeschichte anweisen zu wollen. Das Folgende will im wesentlichen ein Tribut der Verehrung für den hingegangenen großen Meister sein, und dazu wird, wer sein Schaffen von den Anfängen mit Liebe verfolgt hat, das Recht wohl in Anspruch nehmen dürfen.

Über Johannes Brahms' Lebensgang ist seit unserer früheren Darstellung nicht viel mehr zu berichten, da derselbe ziemlich gleichmäßig verlief und eingreifende Veränderungen nicht mehr aufwies. Wie bekannt, lebte er schon seit Ende der 60er Jahre dauernd in Wien. Die alte Kaiserstadt, für den Musiker geweiht durch die Erinnerung an die großen Meister der Vergangenheit, mit ihrer schönen Umgebung, ihren geistigen und künstlerischen Anregungen, ihrer gemüthvollen, beweglichen, warm empfindenden und für Musik empfänglichen Bevölkerung hatte es ihm bleibend angethan; hier fand er nicht nur heiteren Verkehr, sondern auch Verständnis und Ermunterung in seinem weiteren Schaffen. Eine so zu sagen amtliche Thätigkeit übte er, seit er 1875 die Leitung der Gesellschaftskoncerte niedergelegt hatte, nicht mehr aus, blieb aber thätiges Ehren- und Direktionsmitglied der Gesellschaft der Musikfreunde und Ehrenpräsident des Wiener Tonkünstlervereins. Auch betheiligte er sich am musikalischen Leben vielfach aktiv als Klavierspieler, vorzugsweise allerdings durch Vortrag seiner eigenen Kompositionen (zum letzten Male am 11. Januar 1895, als er mit Mühlfeld die Sonate in F-moll für Klavier und Klarinette spielte); zeitweilig auch als Dirigent (am 18. März 1895 dirigirte er zum letzten Male, und zwar die akademische Festouverture); kurze Zeit ließ er sich auch herbei, Unterweisung auf dem Klavier zu geben. So übte er nach verschiedenen Seiten bestimmenden und wohlthätigen Einfluß, auch durch Anregung begabter Kunstgenossen, während es ihm auch nicht erspart war, Unbegabte von den Grenzen ihres Könnens zu überzeugen. Bewunderung und Hochachtung von allen Seiten wurde ihm in reichem Maße zu Theil; viele Künstler, zu denen ihn seine Stellung in Beziehung brachte, verpflichtete er sich zu dauerndem Danke. Ein zahlreicher Kreis von Freunden sammelte sich um ihn, in welchem nicht nur der große Künstler, sondern auch der edle, theilnehmende, hochgebildete Mensch verehrt wurde. Da waren vor allen mehrere seiner Kunstgenossen, mit denen ihn Verständnis und Sympathie verband: Johann Strauß, Goldmark, Anton

Digitized by Google

Dvorak, dessen schöpferisches Talent er aufs Höchste bewunderte, und noch manche andere; wo er echte innere Kraft, wahrhaftes tüchtiges Streben gewahrte, da wandte er auch sein Herz hin, und von einem Vergleichen mit der eigenen Höhe war keine Rede. Neben ihnen der treffliche Beurtheiler und Ästhetiker Dr. Eduard Hanslick; der Mediziner Professor Billroth, dessen Briefe an ihn uns einen tiefen Blick thun lassen in die schönen echt menschlichen Beziehungen zwischen diesen auf verschiedenen Gebieten gleich großen Persönlichkeiten; der Archivar der Gesellschaft der Musikfreunde Dr. Eusebius Mandyczewski, dem er bei seinen künstlerischen Bestrebungen besonderes Vertrauen schenkte; der Schriftsteller Max Kalbeck, die Familien Conrat, Faber, Fellinger, Miller von Aichholz, v. Wittgenstein und noch so manche andere. Auch mit auswärtigen, zum Theil von Jugend auf ihm nahestehenden Freunden blieben die alten herzlichen Beziehungen; vor allem mit Meister Joachim, unter dessen Führung so manches der späteren Werke zuerst an die Öffentlichkeit trat, mit Clara Schumann, der edlen Freundin und Schützerin seiner Jugend, mit Stockhausen, in späteren Jahren mit Hans von Bülow, vor allem auch mit seinem langjährigen Verleger Fr. Simrock in Berlin. Außerhalb der musikalischen Kreise zählten auch Gottfried Keller, Carl Menzel, Max Klinger, J. V. Widmann in Bern zu seinen Freunden, und noch manche namhafte Männer der Kunst und Wissenschaft waren ihm nahe verbunden. In Wien war er auch über den Kreis seiner Bekannten hinaus, schon durch sein charakteristisches Äußere eine allgemein bekannte, mit scheuer Verehrung angesehene Persönlichkeit; man denkt unwillkürlich an Beethoven zu Anfang des Jahrhunderts.

Wenn ihn der Winter durch Betheiligung am künstlerischen und geselligen Leben in Anspruch nahm, so zog es ihn in der guten Jahreszeit mit um so größerer Stärke in die Ferne. Als leidenschaftlicher Naturfreund durchwanderte er die österreichischen und steirischen Alpen und nahm im Sommer an einem näher oder ferner gelegenen schönen Orte längeren Aufenthalt, um die schöne Natur und ungezwungenen Verkehr zu genießen und in Ruhe seine Arbeiten zu fördern. So war er schon Ende der 70er Jahre mehrmals in Pörtschach, 1881 in Preßbaum bei Wien, 1883 in Wiesbaden, 1885 und 1886 in Mürzzuschlag, 1886 bis 1888 am Thuner See, und seit 1889 regelmäßig in Ischl, wo er schon 1880 und 1882

Digitized by Google

gewesen; hier fühlte er sich am behaglichsten, es sammelte sich immer wieder ein Kreis warmer Verehrer um ihn, und mehrere Hauptwerke der letzten Zeit wurden hier vollendet.

Seine Reisen führten ihn im letzten Drittel seines Lebens wiederholt nach Italien. Nicht die Musik war es, die ihn dorthin zog; mit der älteren italienischen Kirchenmusik war er durch seine Studien genau vertraut, und die alltägliche Musikübung würde ihm nichts Neues geboten haben. Aber das Land, das Volk, die Werke der bildenden Kunst fesselten ihn mächtig; der genial schaffende und im einzelnen treu arbeitende Künstler wußte die verwandten Züge herauszufinden und dabei der ergreifenden Wirkung des Schönen auf sein Gemüth sich voll hinzugeben.*) Zuerst war er im Frühjahr 1878 mit Billroth in Italien und Sicilien und wiederholte mit ihm die Reise 1881; wieder führte ihn der September 1882 nach Oberitalien, und 1887 bereiste er das Land mit Simrock und Theodor Kirchner. Im Jahre 1888 unternahm er die Reise zum ersten Male mit seinem Freunde Widmann und wiederholte sie mit ihm 1890 und 1893; diese letztere Reise, welche ihn wiederum nach Sicilien führte, war in der That die letzte.

Vielfach riefen ihn auch Aufführung neuer Werke und Theilnahme an musikalischen Veranstaltungen nach außen. Anfang 1881 führte er in Breslau seine beiden Ouverturen auf, und leitete Ende des Jahres in Zürich die Nänie, wobei er zugleich sein B-dur-Koncert spielte; 1882 brachte er in Basel den Gesang der Parzen zur Darstellung, war 1883 beim Musikfest in Köln, unternahm 1884 eine größere Reise nach Berlin, Leipzig, an den Rhein (wo er in Düsseldorf die F-dur-Symphonie leitete), nach Holland, Frankfurt a. M. u. s. w.; 1885 war er in Crefeld, einer ihm besonders anhänglichen Musikstadt, und leitete gegen Ende dieses Jahres in Meiningen zum ersten Male die E-moll-Symphonie; 1886 war er wieder in Breslau, 1887 in Baden-Baden, wiederholt in Budapest, und so waren außer den genannten Städten noch andere, wo ihn alte und neue Freunde gern erwarteten und begrüßten.

---

*) Uber „Brahms in Italien" sei auf die interessanten Mittheilungen seines Freundes Widmann im Juliheste der Deutschen Rundschau von 1897 hingewiesen. Im Oktoberheste setzt derselbe seine schönen und pietätvollen Erinnerungen an Brahms fort.

Digitized by Google

Die Anerkennung, deren sich Brahms schon lange vor seinem Hinscheiden, nachdem die früheren Kämpfe und Anfeindungen längst verstummt waren, in allen Kreisen und über sein Vaterland hinaus erfreute, hat auch in mehreren äußeren Ehrenbezeugungen ihren Ausdruck gefunden, die wir hier der Vollständigkeit wegen erwähnen. Nachdem ihn bereits die Universitäten zu Cambridge und Breslau die Doktorwürde verliehen hatten, ernannte ihn 1889 der Magistrat seiner Vaterstadt Hamburg zum Ehrenbürger. Er war ordentliches Mitglied der Akademie der Künste in Berlin und besaß den preußischen Orden pour le mérite, erhielt 1889 den österreichischen Leopoldsorden und 1896 das neu gestiftete Ehrenzeichen für Kunst und Wissenschaft. Die Gesellschaft der Musikfreunde ließ 1893 aus Anlaß seines sechzigsten Geburtstags eine goldene Medaille zu seiner Ehre prägen, was ihn tief bewegte. Dem Gefühle einer gewissen Genugthuung, daß ihm, dem Musiker, diese Ehren zu Theil wurden, war er nicht fremd; doch würde es seiner Natur widerstrebt haben, je vor Freunden und Kunstgenossen mit denselben zu prunken.

So sind also in dem gleichmäßigen Verlaufe seines weiteren Lebens die neuen Werke die eigentlichen Marksteine. Wir zählen sie hier nach ihrer historischen Reihenfolge, soweit dieselbe festgestellt werden kann, auf, um weiterhin noch einige Betrachtungen an dieselben zu knüpfen. Abgesehen von anderweitigen Feststellungen kommt uns hier zu Hilfe, daß die Simrock'sche Verlagshandlung schon seit längeren Jahren die sehr löbliche Sitte angenommen hat, die Jahreszahl des Erscheinens auf dem Titel zu vermerken, so daß in der Regel ein zutreffender Rückschluß auf die Zeit der Entstehung gestattet ist; denn wenn auch Brahms vielfach die Gewohnheit hatte, fertige Werke noch eine Zeitlang, etwa einen Winter hindurch, bei sich zu behalten und sie aus dem Manuskript zum ersten Male vorzuführen, so verfloß doch nach zuverlässiger Mittheilung in den letzten Zeiten höchstens ein halbes Jahr von der Vollendung bis zur Veröffentlichung*).

In unserer früheren Aufzählung hatten wir mit den beiden Rhapsodien Op. 79 geschlossen. Im Jahre 1880 wurden die beiden

*) Der Verfasser fühlt sich verpflichtet, an dieser Stelle dem Herrn Dr. Mandyczewski in Wien für viele freundliche Mittheilungen und Hinweisungen seinen aufrichtigsten Dank zu sagen.

Digitized by Google

Ouverturen, die akademische Festouverture (Op. 80) und die tragische Ouverture (Op. 81) fertig und kamen Anfang Januar 1881 in Breslau zur ersten Aufführung; die erstere war ein Dank an die Universität für die verliehene Doktorwürde. Im Sommer 1881 komponirte er die Nänie (Op. 82) zur Erinnerung an den 1880 gestorbenen Maler Anselm Feuerbach und führte sie, einer Notiz der Züricher Zeitung zufolge, 1881 (am 6. Decbr.) in Zürich zuerst auf; in demselben Jahre entstand das B-dur-Koncert für Klavier (Op. 83), welches er gegen Ende dieses Jahres an verschiedenen Orten (anscheinend zuerst in Meiningen), am 26. Decbr. 1881 zum ersten Male in Wien spielte und 1882 herausgab; durch die Widmung an E. Marxsen trug er dem ehemaligen hochverdienten Lehrer einen schönen Dankestribut ab. 1882 erschienen weiter drei Sammlungen von Liedern mit Klavierbegleitung (Op. 84, 85, 86), darunter z. B. das vergebliche Ständchen und die Feldeinsamkeit; es wird nicht bei jedem einzelnen bestimmt zu sagen möglich sein, wann es entstanden ist, da Brahms hier wohl den Ertrag mehrerer Jahre vereinigt hat. In demselben Jahre wurden, muthmaßlich in Ischl, vollendet das Klaviertrio in C (Op. 87), im August als fertig erwähnt, das Quintett in F (Op. 88) und der Gesang der Parzen (Op. 89); letzterer fand einem Berichte zufolge seine erste Aufführung in Basel am 8. Decbr. 1882; die Werke erschienen sämmtlich 1883. Es folgt nun eine neue Erhebung; er wandte sich wieder dem symphonischen Fache zu. Die dritte Symphonie in F (Op. 90) wurde 1883 fertig und fand ihre erste Aufführung in Wien am 2. December 1883. Mit ihr wurden 1884 herausgegeben die beiden Gesänge für Alt (Op. 91), die Gesangquartette mit Klavierbegleitung (Op. 92), die Lieder für gemischten Chor (Op. 93) und die Lieder mit Begleitung (Op. 94 und Op. 95). Den Chorliedern ließ er als zweiten Theil der Opusnummer das Tafellied folgen, „den Freunden in Crefeld zum 28. Januar 1885"; er komponirte es zum fünfzigjährigen Stiftungsfest des Crefelder Singvereins; zu den beiden Koncerten am 27. und 28. Januar war er selbst gekommen, und das Tafellied wurde nach dem Festmahl gesungen. In demselben Jahre, 1885, vollendete er, wahrscheinlich in Mürzzuschlag, die vierte Symphonie in E-moll (Op. 98) und brachte sie am 25. Oktober 1885 in Meiningen zur ersten Aufführung; am 17. Januar 1886 wurde

Digitized by Google

sie zum ersten Male in Wien gespielt; 1887 erschien sie. Doch wurden noch 1886 die beiden Liedersammlungen, Op. 96 und 97, mit den Titelzeichnungen von Max Klinger, herausgegeben. Der sehr angeregte Sommer 1886, den er in Hofstetten bei Thun verlebte, gab dreien seiner schönsten Kammermusik-Kompositionen ihre Entstehung, der zweiten Sonate mit Violoncell (Op. 99), die er im November desselben Jahres zum ersten Male in Wien mit Hausmann spielte, der zweiten Sonate mit Violine (Op. 100), um dieselbe Zeit in Wien gespielt, und dem Klaviertrio in C-moll (Op. 101), das zuerst in Budapest aus dem Manuskript von Brahms und den Professoren Popper und Hubay öffentlich gespielt wurde; 1887 erschienen die drei Werke. Im Sommer dieses letzteren Jahres, den er wieder in Thun verbrachte, entstand das große Doppelkoncert für Violine und Violoncell (Op. 102); es wurde in dem gleichen Jahre zuerst in Baden-Baden vor einem geladenen Zuhörerkreise und hierauf im Kölner Gürzenichkoncert öffentlich gespielt und 1888 herausgegeben. Die Zigeunerlieder (Op. 103), für welche ihm sein Freund Hugo Conrat die Texte aus dem Ungarischen übersetzte, werden im März 1888 als fertig erwähnt und erschienen in demselben Jahre. In dieses Jahr werden auch die 1889 erschienenen Gesänge für gemischten Chor a capella (Op. 104) gesetzt werden dürfen. Gleichzeitig ließ er wieder eine große Zahl von Liedern mit Klavierbegleitung (Op. 105, 106, 107) erscheinen, sowie die dritte Sonate mit Violine in D-moll (Op. 108), die er Hans von Bülow widmete. Als Dank für das ihm verliehene Ehrenbürgerrecht seiner Vaterstadt widmete er 1890 dem Bürgermeister Petersen in Hamburg die Fest- und Gedenksprüche für achtstimmigen Chor (Op. 109) und ließ denselben unmittelbar die drei Motetten (Op. 110) folgen, die er zum ersten Male im Februar 1890 von der Chorklasse des Kölner Konservatoriums hörte. 1890 entstand das zweite Streichquintett in G (Op. 111) und wurde in einem Koncertabende des Joseph'schen Quartetts am 11. November wahrscheinlich zuerst gespielt; 1891 erschien es. Es folgen wieder kleinere Vokalkompositionen, die Quartette (Op. 112) (in Ischl komponirt) und die Kanons für Frauenstimmen (Op. 113), die er bei Peters in Leipzig erscheinen ließ. Angeregt durch die Kunst des trefflichen Mühlfeld in Meiningen wendete er in den weiterhin komponirten Werken die

Digitized by Google

Klarinette mit Vorliebe als Kammermusikinstrument an und schrieb 1891 in Ischl das Trio für Klavier, Klarinette und Violoncello in A-moll (Op. 114) und das Quintett für Streichinstrumente mit Klarinette in H-moll (Op. 115); letzteres wurde zuerst im November 1891 aus dem Manuskript vor dem Herzog von Meiningen, dann öffentlich in Berlin am 12. December 1891, beide Male von Mühlfeld und dem Joachim'schen Quartett, und hierauf in Wien am 5. Januar 1892 von Steiner und dem Rosé-Quartett gespielt; in letzterem Jahre wurde es veröffentlicht. Wie zur Erholung ließ er hierauf eine Reihe kleinerer Klavierstücke (Fantasien, Intermezzi u. s. w.) (Op. 116 — Op. 119) ausgehen, welche 1892 fertig waren und theils in diesem, theils im folgenden Jahre ans Licht traten. Dem Bestreben, der Klaviertechnik zu dienen, entsprangen um dieselbe Zeit die 51 Übungen für Pianoforte. Es trat nun eine längere Pause in seiner Production ein; er beschäftigte sich mit einer Sammlung deutscher Volkslieder, die er mit Klavierbegleitung versah und 1894 in sieben Heften erscheinen ließ. In Ischl schrieb er dann 1894 die beiden Sonaten für Klavier und Klarinette (Op. 120) und spielte sie zuerst am 8. und 11. Januar 1895 mit Mühlfeld in den Soireen von Rosé und Hellmesberger. Wieder nach einer längeren Unterbrechung schrieb er im Frühjahr 1896 die vier ernsten Gesänge (Op. 121) nach biblischen Texten; sie waren im April des Jahres fertig. Veranlaßt waren sie durch den Tod des Vaters von Max Klinger, welchem letzteren die Gesänge gewidmet sind. Bald nach ihrer Vollendung, noch bevor ihn die tödtliche Krankheit befiel, arbeitete er wie zu eigener häuslicher Erbauung eine Anzahl von Choralbearbeitungen für Orgel nach Bach'schem Muster aus. Von diesen haben sich 11 im Nachlasse fertig vorgefunden; jedenfalls wollte er die Sammlung noch fortsetzen. Sobald die Angelegenheit seines Nachlasses geregelt sein wird, dürfen wir der Herausgabe dieser Stücke durch Simrock entgegensehen.

Den aufgezählten Werken ist noch die neue Bearbeitung des Klaviertrios in H (Op. 8) beizuzählen, welche er zuerst in Budapest spielte und 1891 erscheinen ließ.

Überblickt man die Reihe der seit 1880 hervorgetretenen Werke, so kann nicht geleugnet werden, daß der Ertrag eines über 17 Jahre sich erstreckenden Schaffens im Vergleich mit manchen unserer Meister,

Digitized by Google

einen Mozart, Schubert, auch Schumann, äußerlich nicht groß genannt werden kann. Das lag wesentlich und zunächst an der sorgsamen, gegen sich selbst überaus strengen Art seines Schaffens; er ließ die Frucht langsam reifen und konnte sich in der Treue der Ausarbeitung im Kleinen nie genug thun. Überhaupt aber würde man irren, wenn man sich bei Brahms die Zeit durch sein produktives Schaffen vollständig ausgefüllt vorstellen wollte. Seine ganze Natur war dahin gerichtet, sich zu innerer Harmonie durchzubilden, und nicht nur seine eigene Kunst theoretisch und historisch zu beherrschen, sondern auch auf anderen Gebieten geistigen Lebens sich gründlich zu unterrichten. Es ist geäußert worden, daß Brahms nicht nur ein großer Komponist, sondern auch einer der kenntnisreichsten Musikgelehrten gewesen sei. Das könnte man, auch wenn es nicht von den ihm persönlich nahe Stehenden bezeugt würde, schon aus dem genauen Studium der älteren Technik erkennen, welches seine Gesänge und Partituren aufweisen, sowie aus seiner thätigen Theilnahme an den großen Publikationen unserer Zeit, den Denkmälern der Tonkunst (Couperin), der Gesammtausgabe der Werke Mozart's, Schumann's und Schubert's, endlich auf seine genaue Kenntnis des Volkslieds. Aber nicht nur der Musik war dieses Streben zugewandt; auf den verschiedensten Gebieten des Wissens war er, der nicht akademisch Gebildete, sich heimisch zu machen mit dem größten Eifer bemüht, und zwar nicht etwa um damit zu prunken oder an leichter Unterhaltung theilnehmen zu können, sondern sich innerlich durchzubilden und den Lagen des Lebens gegenüber Verständnis zu gewinnen. Er nahm dies sehr ernst, war oberflächlichem und ungründlichem Gerede durchaus abgeneigt und konnte nach der ganzen Anlage seiner Natur nicht anders wie in die Tiefe dringen. So trieb er eifrig geschichtliche Lektüre; ein Freund, dem er 1890 einmal erklärte, nichts mehr komponiren zu wollen, fand ihn bei eifriger Lektüre von Sybel's Begründung des deutschen Reiches, und bei anderer Gelegenheit erklärte er, wohl ebenfalls scherzend, die Nothwendigkeit, sich durch Lesen weiter zu bilden, lasse ihm keine Zeit zum Komponiren. Durch geschichtliche Lektüre suchte er sich die politischen Verhältnisse der Gegenwart klar zu machen, über welche er sein sehr bestimmtes Urtheil hatte; seine Begeisterung für unsere nationalen Errungenschaften wirkte auch auf sein Schaffen zurück, wie das Triumphlied zeigt. Auch sprachliche Studien fesselten

Digitized by Google

ihn; Grimm's Wörterbuch, Grimm's Aufsätze waren für ihn eine Fundgrube reicher Belehrung. Die poetische Weltlitteratur beherrschte er, und mancher, der ihn auf bemerkenswerthe neue Erscheinungen hinweisen wollte, hörte mit Erstaunen, daß er sie längst gelesen hatte. Sein tiefes Verständnis für echte Poesie könnte man, wenn man es sonst nicht wüßte, an der sicheren, feinsinnigen Wahl seiner Texte erkennen, worin er so weit von der gewöhnlichen Art alltäglicher Liederkomponisten absteht; und so fanden auch Malerei und Bildkunst in ihm nicht nur den warm empfindenden, sondern auch in der Technik urtheilsberechtigten Bewunderer. Ein scharfer Verstand leitete ihn beim Erkennen, ein untrügliches Gedächtnis hielt das Erworbene fest.

Alle diese Bestrebungen wurzeln in der ganzen persönlichen Eigenart des Künstlers, und wer den Musiker in ihm verstehen will, muß auch (wie überall) den Menschen kennen. Eine feste, starke, männliche, in sich geschlossene, von anderen unabhängige Natur, immer dem Höchsten zustrebend, unbedingt wahr und von unbeugsamem künstlerischem Gewissen, streng bis zur Herbigkeit in seinen Forderungen; so kannten ihn die, welche fortgesetzt mit ihm verkehrten. Er bedurfte des Beifalls nicht und suchte ihn nicht; auch der Tadel konnte ihn nicht beirren, noch von dem als richtig erkannten Wege abdrängen; nicht das Lob der Menge, sondern das in ihm lebende Kunstideal bestimmte sein Schaffen. Die Strenge seiner Natur konnte der Halbheit und Oberflächlichkeit gegenüber auch wohl verletzende Formen annehmen; bekannt sind die vielfachen Erzählungen über die satirische Schärfe und den beißenden Witz, den er der Zudringlichkeit selbstbewußter jüngerer Musiker gegenüber häufig zur Anwendung brachte. Wer so streng gegen sich selbst war, hatte wohl das Recht es auch gegen andere zu sein. Dabei aber darf zweierlei nicht vergessen werden. So schroff ablehnend er gegen anmaßliches Wesen ohne soliden Untergrund sein konnte, so warm anerkennend zeigte er sich wieder, wo ihm wirkliches Können und ehrliche, gründliche Arbeit entgegentrat; auch das haben viele der mit ihm lebenden Künstler erfahren. Und ferner: zu dem kräftigen, seines Könnens stolz bewußten Manne hatten ihn Leben und Arbeit erzogen, ohne doch die tiefsten und ihm angeborenen Gemüthsregungen unterdrücken zu können. Im Grunde war er eine kindliche, warmherzige Natur. Die rührende

Digitized by Google

Pietät für seine Eltern ist bekannt*), und oft gerühmt auch das tiefe Gefühl für Freundschaft und die unwandelbare Treue gegen die, welche er als Freunde erprobt. Im Verkehre mit Freunden konnte er sich natürlich und zwanglos geben und auch seiner Neigung zu Scherz und Munterkeit ihren Lauf lassen; ergab er sich einmal auch hier der ihm eigenen Ungebundenheit und scheute auch wohl verletzende Scherze nicht, so war er der erste, der Mißverständnisse auszugleichen stets bereit war. Der inneren Wahrhaftigkeit und Einfachheit seines Empfindens entsprang ferner seine Liebe zu unverdorbenem Volkswesen und besonders seine Liebe zu Kindern, von welcher viele hübsche Züge erzählt werden, wie ferner auch die Begeisterung für die Natur. Alle diese Züge, dazu die stille Neigung zum Wohlthun, die Tiefe des Schmerzes, wenn ihm Angehörige und Freunde entrissen wurden, ergänzen sich zu dem Bilde des edlen, wahren, großen Menschen.

Den erwarten wir denn auch in seiner Musik wiederzufinden. Wir beabsichtigen nicht zu wiederholen, was wir früher über Brahms Eigenart zu äußern unternahmen; es kann uns nur auf eine davon ausgehende Betrachtung seiner späteren Werke ankommen. Den Künstler von reicher und originaler Erfindungskraft, von unbedingter Herrschaft über die Kunstmittel und Kunstformen, von wahrer tiefer Empfindung und bewußter Gestaltungskraft, wobei das Gefühl für Schönheit und der unerbittliche Kunstverstand in gleicher Weise wirksam sind, den haben wir in den Werken der späteren Epoche immer wieder in neuem Glanze vor uns. Eine Änderung der Weiterentwickelung seines Styls haben wir im ganzen nicht mehr zu verzeichnen; daß die Reife des Meisters sich immer heller offenbart, wird man von selbst erwarten. Die neueren Werke haben uns immer wieder von neuem überzeugt, daß er nach allen Seiten künstlerischer Bethätigung hin sich den klassischen Meistern der Kunst würdig angereiht hat. Früh hat er deren Erbe in sich aufgenommen, war mit Bach und Händel, mit Mozart und Beethoven, mit Schubert und Schumann aufs Genaueste vertraut; die Einwirkung aller dieser von ihm stets bewunderten Meister hat

*) In den Jahren 1867 und 1868 bereiste er mit dem alten Vater Steiermark, Salzburg, den Rhein und die Schweiz. 1872, 11./II. „starb mein guter Vater", wie in seinem Tagebuche steht. Daß der Gedanke an die Mutter bei dem deutschen Requiem ihm vorschwebte, wissen wir aus seiner eigenen Äußerung.

Digitized by Google

er in sich aufgenommen, so daß sie gleichsam ein Theil von ihm selbst wurden, ohne seine selbständige Individualität zu überwuchern. Wenn sein Freund Billroth von ihm sagt: „er wird immer Beethovenscher", so bezeichnet er damit allerdings den Meister, welchem auch wir ihn am nächsten verwandt halten; aber nähere Betrachtung wird auch zwischen diesen beiden die unterscheidenden Züge in Melodie, Rhythmik und Aufbau der Sätze unschwer herausfinden.*)

So verwendet denn der in den Bahnen der klassischen Meister Fortwandelnde die von denselben festgestellten Formen, sowohl die polyphonen Bach's und seiner Vorgänger und Zeitgenossen, wie die für die weiter ausgeführte Darstellung der Entwickelung von Seelenstimmungen durch das Wiener Dreigestirn festgestellten der Sonate und Symphonie mit souveräner Sicherheit. Er hat gezeigt, daß diese Formen, wie sie ja aus der Natur und Aufgabe der Tonkunst organisch erwachsen sind, noch lange nicht ausgeschöpft sind; er bedurfte nicht neuer Formen und Mittel, um auszusprechen was ihn bewegte, und fand keine künstlerische Nöthigung, dieselben umzugestalten oder zu zerbrechen; aber sowohl in der Feststellung der Elemente, wie in dem organischen Aufbau der Sätze, zeigt er sich immer wieder neu und schöpferisch. Daß seine melodische Erfindung, wenn er sie auch an dem Borne des Volksliedes und der Schubertschen Melodik nährte, eine reiche und eigenartige war, wird wohl heutzutage niemand mehr bestreiten; daß die klare Gestaltung der Melodie ihm eine ernste Sache war, wissen wir von ihm selbst und ergiebt jede nähere Betrachtung, namentlich der Gesangstücke. Insbesondere halten sich die Melodieschritte, wo nicht besondere Wirkung beabsichtigt ist, fest in der Tonart; von Interesse ist hierbei die Beobachtung der in der Molltonart gesetzten Melodien. In den Instrumentalstücken sind die Motive und Melodien häufig knapper und gedrungener, als wir es gewohnt sind; das behagliche Auseinanderlegen und Einprägen, wie wir es bei Mozart und Beethoven und deren ersten Nachfolgern kennen, verschmäht er häufig und ist schon fertig, wo der Hörer sich noch etwas im Aufnehmen ergehen möchte; auch wiederholt er die Melodie nicht immer gleich, sondern variirt sie oder versteckt sie unter Gängen und

*) Über den Charakter von Brahms Schaffen hat wohl Ph. Spitta (Zur Musik S. 357 fg.) bisher das Beste gesagt.

Digitized by Google

Figuren, und da er dabei mit der Modulation oft frei verfährt und rasch wechselt, ist es nicht immer leicht, seiner Absicht zu folgen. Noch eine besondere Eigenschaft seiner Melodie, die ebenso den erfindungsreichen Künstler wie den Menschen betrifft, ist, kurz gesagt, ihre Wahrheit. Wie oft legen wir heutzutage Lieder oder Musikstücke anderer gleichgültig aus der Hand, nicht etwa weil sie häßlich klingen, sondern weil sie nur in oberflächlicher Nachahmung verbleiben oder nur auf augenblicklichen äußeren Effekt abzielen, überhaupt nur Scheingefühle zeigen — denn leider hat sich auch in der Musik schon eine Sprache entwickelt, „die für uns dichtet und denkt", und konventionelle Lügen giebt es hier wie im Leben. Daß die Melodie bei Brahms unmittelbar aus dem Innern quillt, immer sein wahres Antlitz zeigt und nie nach falschem Pathos ringt, vielmehr überall, auch wo sie uns nicht gleich anmuthen sollte, den Charakter des Unerborgten und Ächten trägt, wird wohl keinem verborgen geblieben sein.

Die Sicherheit des architektonischen Aufbaues nachzuweisen, müßte man ein ganzes Stück analysiren, wie dies mehrfach versucht worden ist; hier wissen wir ihn nur mit Beethoven zu vergleichen, während er z. B. Schumann an Sicherheit und Folgerichtigkeit weit übertrifft. Die Entwickelung gegensätzlicher Elemente, Steigerung und Nachlassen, besonders die thematische Arbeit, durch welche so oft die ganze Gestaltung und die Einheit bedingt erscheint, läßt ihn durchaus dem großen Meister der Instrumentalmusik ebenbürtig erscheinen. Da begegnen nicht Füllstücke, nicht traditionelle Formeln und Phrasen; alles ist selbständig bedeutsam, nie läßt er sich gehen, sondern hat die Zügel immer fest in der Hand. Auch in der Folge der Harmonien ist er vielfach neu, kühn, vom Herkömmlichen abweichend, oft streng und an Alterthümliches erinnernd, oft in moderner Weise durch kurze Melodieschritte in entlegenen Tonarten ausweichend, aus denen er dann in überraschend schöner Weise zurückzuleiten versteht. Da gilt es denn genau zu folgen, um die Absicht und den oft ganz besonderen Reiz zu empfinden. Freilich wird hier nicht selten in der Ausführung gefehlt; Brahms wünscht in der Regel ein weit gemäßigteres Tempo, als ihm häufig zu Theil wird, damit die Harmonie sich entfalten könne. Jedenfalls ist die Behandlung des modulatorischen Elements eine wichtige Seite seiner Eigenart, und manche Jüngere haben in diesem Punkte reich-

Digitized by Google

lich von ihm empfangen. Überhaupt aber verlangt er angestrengtes Hören, liebevolles Einleben und Einfühlen; wer ihn im Fluge kennen lernen will, dem verschließt er sich gern. Hier müssen wir, wenn wir an die große Zahl auch empfänglicher Hörer denken, das Zugeständnis machen, daß, wenn man häufig bei ihm von Unverständlichkeit sprechen hört, dies nicht immer ganz unbegründet ist. Für den Musiker ist derselbe ja nicht vorhanden, und die bei Beethoven und Schumann gemachten Erfahrungen lassen erwarten, daß sie auch bei Brahms allmählich verschwinden wird. Brahms liebt es (wie wir übrigens schon früher bemerkten), wenn die grundlegenden Gedanken und die Verhältnisse des Aufbaues einmal festgestellt waren, bei der Ausarbeitung viel zu denken und zu grübeln, und hat die Spuren davon nicht überall verwischt, wobei ihm dann das sinnliche Wohlgefallen am Klingen zuweilen untergeordnet erscheint. Wenn wir dieses Zugeständnis machen, müssen wir immer wieder darauf hinweisen, daß ein Meister wie Brahms wohl verlangen kann, studirt zu werden.

Fand er hiernach die überlieferten Formen ausreichend, um seine musikalischen Gedanken aufzunehmen, so trat nur selten die Versuchung an ihn heran, neue Wege zu suchen, und auch diese sind bei genauerem Zusehen nicht einmal neue. Mehrfach läßt er getragene Sätze (nicht nur die eigentlichen langsamen Mittelsätze) durch raschere, stärker erregende Zwischensätze unterbrechen, deren Themen dann wohl aus dem ersten hervorwachsen, und welche untereinander meist in Variationenweise sich entsprechen; wie er dies schon im Menuett der D-dur-Symphonie anwandte, hat er es im Adagio des F-dur-Quintetts, im Mittelsatze der Violinsonate in A und im dritten Satze des Klarinettquintetts wiederholt. Mit Feinheit und klarer Hindeutung auf den inneren Zusammenhang der Sätze läßt er gern Motive aus dem früheren Satze in dem späteren wieder anklingen und weist namentlich im letzten Satze am Schluß auf den ersten zurück, wie in der F-dur-Symphonie und dem Klarinettquintett. Ein großartiges Beispiel der Einführung einer neuen Form in die Symphonie, die aber an sich wieder eine ganz alte ist, bietet der letzte Satz der E-moll-Symphonie, in welchem nach Art der Bach'schen Chaconne ein kurzes Thema fortgesetzt variirt wird.

Auch in der Rhythmik geht er vielfach ganz seine eigenen Wege. Die selteneren Perioden von drei oder fünf Takten, für sich oder

Digitized by Google

in Verbindung mit anderen, handhabt er mit Sicherheit; der Wechsel des dreitheiligen und zwei- oder viertheiligen Taktes (wie im Andante des C-moll-Trios, in dem Liede „Stand des Mädchen") muthet uns gar nicht fremdartig an; ja er läßt sogar zwei- und dreitheilige Messung bei gleicher Zeitdauer neben einander hergehen (Andante des B-dur-Koncerts), wo denn schon aufmerksames Hören erfordert wird.

Wie er in seinen Chorstücken die Polyphonie mit wunderbarem Geschick handhabt und besonders die Mittelstimmen selbständig und mit Geschmack zu führen weiß, ist öfter hervorgehoben und wird weiterhin noch zur Sprache kommen.

Was endlich die Technik der Ausführung betrifft, so stellt Brahms nach der ganzen Natur seiner Arbeit auch hier die größten Anforderungen; die komplicirte und oft schnell wechselnde Harmonie, die Vorliebe für polyphone Schreibart und die darin begründete Wichtigkeit jedes einzelnen Elements macht größte Reinheit der Tongebung und sichere Beherrschung des Materials nothwendig; er schreibt eben für nicht nur technisch, sondern auch musikalisch durchgebildete Künstler. Das wird besonders der Klavierspieler merken. Hier begegnen nicht die alten gewohnten Begleitungsfiguren und harmonischen Gänge; jede Figur ist thematisch gestaltend, jeder Ton hat seine Bedeutung für die schnell wechselnde Harmoniefolge, und da nicht selten die Melodie oder die Entwickelung der Motive in der Mittelstimme liegt oder unter beide Hände vertheilt wird, so ist eine Herrschaft über Hand und Finger, eine Sicherheit in weitgespannten Gängen und unerwarteten Sprüngen, eine Geistesgegenwart im musikalischen Erfassen erforderlich, wie sie die überlieferte Technik kaum kannte. Brahms hat selbst in den schon früher erwähnten, nach Bach, Chopin, Weber bearbeiteten Studien und in den oben erwähnten 51 Übungen für Pianoforte Anleitung zur Beherrschung der großen Schwierigkeiten, welche seine Werke bieten, gegeben. Weitere Erörterung dieses Punktes müssen wir dem Fachmann überlassen.

Über alle technisch-künstlerische Vollendung hinaus den seelischen Gehalt, die Individualität eines Tonmeisters erkennen zu wollen, ist ein Bedürfnis, welches jeder gebildete Hörer fühlt; auch Brahms läßt wohl durchfühlen und deutet es durch das Wiederanklingen von Motiven deutlich an, daß eine Beziehung zu inneren Erfah-

Digitized by Google

rungen und Erlebnissen in seinen Werken besteht, und eigene Andeutungen von ihm lassen darüber keinen Zweifel, wenn er es auch gleich Beethoven abgelehnt haben würde, sich näher darüber auszusprechen. Daher werden auch Deutungsversuche, wie man sie, gleichwie bei Beethoven, bei Brahms zu machen sich versucht fühlt, vergeblich bleiben; dem Worte ist dies einmal nicht gegeben, die Hauptmacht der Tonkunst liegt jenseits des Wortes; „spricht die Seele, so spricht, ach schon die Seele nicht mehr" (Schiller). Eine Kette von Seelenstimmungen, wie sie uns das musikalische Kunstwerk in naturgemäßer Folge und Entwickelung darstellt, zu beschreiben, ist dem Worte im einzelnen unmöglich, und die vielfachen Versuche zeigen, daß hierbei immer wieder allgemeine Ausdrücke und Kategorien zur Anwendung gebracht werden; noch weniger ist es möglich zu dem durchzudringen, was dem Künstler etwa den poetischen Antrieb zu einem Werke gegeben oder ihm dabei vorgeschwebt hat; dies errathen zu wollen hat wohl seinen Reiz, ist aber mehr Neugierde wie künstlerisches Bedürfnis. Wenn wir in Brahms' Werken nicht nur die große Kunst und Tonschönheit bewundern, sondern auch in unserem Herzen getroffen und bewegt werden, so wissen wir, daß auch bei ihm der ganze Mensch, das ganze Herz bei dem Werke thätig ist, und daß seiner Musik außer dem Klange ein tiefer seelischer Inhalt inne wohne. Dieser aber kommt durch die Tonformen und die Entwickelung des Satzes zur Darstellung und duldet keine äußerliche programmartige Erläuterung; von einer solchen wird man sich daher fernhalten müssen, auch wenn man der Entwickelung der Gemüthsregungen ahnend zu folgen sich aufgefordert fühlt. Nur in letzterem Sinne wenden wir auf Brahms, wie auf Beethoven, die Bezeichnung Tondichter an; Vorgänge und Erlebnisse gleichsam malen zu wollen, hat ihm durchaus fern gelegen, da er wohl wußte, daß zu ihrer Darstellung die Mittel der Tonkunst nicht vermögend und nicht bestimmt sind. Wer aber seine Gebilde musikalisch erfaßt hat und durch die Macht des Ausdrucks ergriffen, gleichsam in die Seele des Meisters hineingeführt wird, bei dem tritt jene innere Erhebung und Läuterung ein, die der Kunstgenuß bewirken soll, und das Kunstwerk hat seine Aufgabe erfüllt. So wird der gebildete Hörer auch bei Brahms die eigenartige Natur der Persönlichkeit aus jedem Werke herausfühlen; den Stolz des in sich geschlossenen Mannes, der keine Konzession gegen bessere

Digitized by Google

Überzeugung zuläßt; die Herbigkeit der Empfindung, wo der Welt Lauf ihn unsanfter berührt; die Strenge der Forderung an sich und andere; andrerseits aber wieder die tiefe Wärme, die ihn im Genusse treuer Freundschaft, im Erfahren trüber Schicksale durchdringt, das liebevolle Herz, welches alles Wahre und Gute voll umfaßt, die Neigung zu Laune und Humor, wo ihm Anregung dazu gegeben war; alles das, wie es in seiner menschlichen Natur begründet war, ist er auch im Stande, in künstlerischem Gewande uns mitempfinden zu lassen.

Wir werfen noch einen kurzen Blick auf die einzelnen Werke der späteren Periode und folgen dabei, wie wir bereits früher gethan, den einzelnen Gattungen, deren er wesentlich neue, wie bereits die biographische Übersicht gezeigt hat, nicht angebaut hat.

Für Orchester liegen zunächst die beiden Ouverturen vor; es ist feinsinnig von Spitta bemerkt, daß Brahms wiederholt gleichzeitig oder fast gleichzeitig zwei Werke derselben Gattung, aber innerlich verschieden, hat ausgehen lassen, wie um die gegensätzlichen Seiten seiner Natur in derselben Form zugleich hervortreten zu lassen. Die akademische Festouverture, sehr bekannt geworden, ist nicht nur, wie man wohl sagen hört, eine Aneinanderreihung einer Anzahl von Studentenliedern; es ist ein geschlossenes in sich harmonisches Kunstwerk, in welchem einzelne studentische Melodien neben dem, was der Künstler selbst gibt, die organischen Elemente des Baues bilden. Der Künstler gewahrt das muntere Treiben, zuerst dunkel und wirr, bis ihn leuchtende Klänge überraschen und das feierliche „Wir hatten gebauet“ ihn ganz gefangen nimmt; er nimmt Theil an dem frohen Jubel, ihm wird wohl dabei, er stimmt in das „Hört, ich sing' das Lied der Lieder“ und in das lustige „Was kommt dort von der Höh'“, welches sich sogar eine thematische Verarbeitung gefallen lassen muß, mit vollem Herzen ein und läßt die Freude schließlich in dem vom ganzen Instrumentenchore gespielten „Gaudeamus“ brausend ausklingen. Es ist der hohe Künstler, welcher der Poesie des Studentenlebens seine Huldigung darbringt. Ein düsteres Gegenbild bietet er dann in der Tragischen Ouverture, in welcher wir den kraftvollen Helden mit einem ehernen, unerbittlichen Schicksal ringen und kämpfend erliegen sehen; vorübergehende Siegeshoffnung kann das verhängte Geschick nicht aufhalten. Wir haben nicht das Bedürfnis, ob und welche

Digitized by Google

Tragödie er vielleicht im Sinne hatte, zu erfahren; wen das unübertrefflich gewaltige Thema nicht musikalisch überzeugt, dem wird auch weiteres Grübeln nichts helfen.

Den beiden ersten Symphonien hat er zwei weitere folgen lassen, auch in ihnen zu Beethoven'scher Kraft und Klarheit immer entschiedener sich erhebend. Die dritte Symphonie in F (Op. 90) ragt durch Reichthum, Prägnanz der Motive, feste Gestaltung der Sätze und schöne thematische Durchführung vor der zweiten entschieden hervor. Wer hat nicht die Feinheit beobachtet, mit welcher im ersten Satze das kurze Motiv mit der kleinen Terz überall, wie ein weisendes Signal, nach verschiedenen Richtungen das verlangende Gemüth geleitet, in den ersten Akkorden kräftig erregend, zum zweiten Thema sanft überleitend, im Durchführungssatze wundervoll melodisch erweitert, und wie es dann am Schlusse des letzten Satzes gleichsam die beruhigte Rückkehr zu innerem Frieden besiegelt. Jener Durchführungssatz ist überhaupt ganz neu und eigenartig; nicht, wie sonst wohl, eine Steigerung der Mittel bis zum Höhepunkt, sondern ein nachdenkliches, fast ermattendes, in sich versunkenes Sinnen, nach welchem das schnelle Aufraffen um so überraschender wirkt. Ganz Brahms'sche Eigenart in Melodieführung und Harmonik zeigt der zweite Satz, von ernst wehmüthigem Grundzuge; das fortwährende Ansetzen rührender Klage, welche ernster Tröstung sich hingibt, durchweg in schönsten Wohllaut getaucht, nimmt den Hörer ganz gefangen. Fast noch übertroffen wird er durch den melodisch bezaubernden dritten Satz, auch von trübem Ernste beherrscht, der wie nach etwas Verlorenem ausschaut und durch vorüberschwebende heitere Bilder sich nicht bannen läßt. Dieser Satz hat wohl noch nie seine unmittelbare Wirkung verfehlt. Zu schöner Einheit schließt der letzte Satz das Ganze zusammen; es ist ergreifend, wie das arme in dunkler Irrsal sich abquälende Herz, durch ernst mahnende wie aus höherer Region ertönende Klänge zum Ausharren und Kämpfen gemahnt — sie erinnern beziehungsvoll an das Mittelthema des zweiten Satzes — sich gewaltsam aufrafft, eine helle Hoffnung froh ergreift, muthig weiter ringt und schließlich, wo die rufenden und strebenden Motive der ersten Sätze wieder erklingen, volle Beruhigung und Harmonie mit sich selbst wiederfindet. Wir haben, wo der seelische Prozeß uns so deutlich vor Augen geführt wird, der Versuchung nicht widerstanden, demselben andeutend zu

Digitized by Google

folgen. Weiter zu gehen und etwaigen Impulsen des Komponisten nachzuspüren, wird vergebliche Bemühung bleiben; und es würde verfehlt sein, wo der Komponist uns seine Empfindung in so klar gebauten, schön erfundenen und organisch entwickelten Tonsätzen ausspricht, noch anderes dahinter suchen zu wollen, worüber er sich niemals ausgesprochen haben würde.

Zu noch größerer Höhe erhebt er sich in der vierten Symphonie in E-moll. Durch den großartigen Wurf der Motive und ihren tief gesättigten Ausdruck, den trotz der weiten Ausdehnung überall ebenmäßig gestalteten übersichtlichen Aufbau, die individuelle Behandlung jedes Instrumentes, kurz durch alles Technische erhebt sich schon der erste Satz über alle früheren; man achte auch auf das schön eingeführte dritte Thema, auf die aus den Elementen des Hauptthemas wundervoll gestaltete Durchführungspartie mit der unvermerkten, nachdenklichen Rückleitung zu dem Anfange, und so manche geniale Züge im einzelnen, um bald gefesselt zu werden und auch der Gesamtstimmung näher zu treten; man meint inne zu werden, wie in das gleichmäßig reich fluthende Leben ungewisse Wünsche und verheißungsvolle Hoffnungen hineinklingen und in gesteigerter Bewegung zu kräftiger Entschlossenheit treiben. Der zweite Satz, der sich festlich, marschartig ankündigt, trägt doch vorwiegend ernsten Charakter; das zarte Hauptthema in E, in welches dunkle Molltöne sprechend hineinklingen, noch mehr das schöne gesangvolle zweite Thema mit dem Ausdrucke tiefer innerer Befriedigung, alles gibt dem Satze etwas ernst Feierliches. Heller Jubel kommt dann erst zum Ausdrucke in dem dritten Satze mit seinem wuchtigen Thema, seiner glänzenden Instrumentirung, seinem Reichthum an humoristischen Zügen. Der letzte Satz führt dann ganz wieder ins wilde energische Leben. Schon die Formgebung ist ein genialer Gedanke, wie man ihn in der Symphonie bisher nicht erlebt hatte; ein kurzer achttaktiger Gang des Bläserchors, der als Thema gilt, wird fortgesetzt variirt, und es entrollt sich uns, bei schöner Entwickelung der Stimmungen, eine wunderbare Mannigfaltigkeit der Tonbilder. Wie Brahms die Variation behandelt, ist früher angedeutet, in unerschöpflichem Reichthum erfindet er neue Motive zu dem festen Baß, ändert aber auch diesen nach Gefallen, so daß eigentlich nur die rhythmische Gliederung als Grundlage bleibt. Mehrfach bilden die Variationen Gruppen, wo dann die folgende

Digitized by Google

die unmittelbar vorhergehende steigert und in neuer Kraft zeigt. Von herrlicher Wirkung und entzückendem harmonischen Wohllaute sind die Variationen in der Durtonart; aber ein wonniges Ausruhen gibt es nicht; mit unwiderstehlicher Kraft werden wir wieder dem rastlosen Schaffen zurückgegeben; unter Rückdeutung auf frühere Motive bricht das E-moll siegreich durch, und führt, während die Variationenform allmählich zurücktritt, zu machtvollem Schlusse. Diesem Satze kann in unserer symphonischen Litteratur an Genialität in Erfassung und Durchführung nichts an die Seite gesetzt werden; wie wir denn überhaupt nicht anstehen, unsere Überzeugung dahin auszusprechen, daß Brahms' E-moll-Symphonie das Bedeutendste ist, welches seit Beethoven auf diesem Gebiete geschaffen worden ist.

Die Orchesterbehandlung besprechen wir hier nicht besonders. Für Brahms ist die Instrumentirung nicht Selbstzweck, sondern Mittel zur Darstellung seiner Gedanken; daß er dieses Mittel genau kennt und mit Virtuosität zu behandeln weiß, daß ihm sowohl die Tonfarbe und Leistungskraft des einzelnen Instruments, des Violoncells, der Bratsche, des Horns, der Klarinette u. s. w., wie die Wirkung ihrer Verbindung völlig vertraut ist, um sie in jedem gegebenen Falle seinem Zwecke dienstbar zu machen, wird keinem verborgen sein, der nur einen Blick in seine Partituren geworfen hat. In der Behandlung der Saiteninstrumente scheint sich an einzelnen Stellen der Klavierspieler zu verrathen.

Den Orchesterkompositionen schließen wir die beiden Koncerte der späteren Periode an. Das Klavierkoncert in B (Op. 85) weicht insofern von der bisherigen Tradition ab, als es gleich der Symphonie aus vier Sätzen besteht. Jeder, der es kennt, wird bewundert haben, wie im ersten Satze aus kleinem Keime, dem beginnenden Hornthema, in streng thematischer Entwickelung ein wundervolles Stimmungsbild erwächst und besonders im Durchführungssatze zu mächtiger Wirkung sich aufthürmt. Es folgt, als Scherzo, ein kecker, wilder, stellenweise leidenschaftlicher Satz in D-moll, und diesem ein sanfter, träumerisch sich wiegender Andantesatz, in welchem wir wieder die rhythmische Kunst zu bewundern Gelegenheit haben, bis dann im letzten Satze wieder helle Freude und ungetrübtes Gesundheitsgefühl in reizendster melodischer Tonform (mit ungarischen Motiven untermischt) sich ausspricht. Am Schlusse wendet er wieder, wie auch sonst wohl, veränderte Takt-

Digitized by Google

bewegung in beschleunigtem Tempo an. Auch dieses Werk dürfen wir, gleich dem ersten Koncert, als eine Symphonie mit hinzutretendem, freilich individuell und nach allen Seiten seiner Leistungskraft behandelten Klavier bezeichnen. In dem Doppelkoncert für Violine und Violoncell (Op. 102) ist das Hauptinteresse natürlich zunächst auf die Virtuosität der beiden Instrumente gerichtet, denen denn auch das Menschenmögliche an Schwierigkeiten zugemuthet wird. Ob sie nun aber zusammengehen und gemeinsam ihre Tonkraft offenbaren, oder in koncertirender Weise sich ablösen, überall wollen sie nicht allein gelten, sondern in organischer Verbindung mit dem Orchester den musikalischen Gedanken durchführen. Kraft und Muth, energisches Wollen und hohe Befriedigung über erfolgreiches Streben beherrschen diesen Gedanken; von hohem Wohllaute ist das Mittelstück, in welchem beide Instrumente sich zu ergreifendem Dankgesange vereinigen.

Wir gehen zur Kammermusik über. Quartette hat Brahms in dieser späteren Zeit nicht mehr geschrieben, dagegen zwei hervorragende Streichquintette. Das erste in F (Op. 88) ist guter Stunde entsprossen; in den Formen ist es einfacher und gedrungener wie die meisten Arbeiten der späteren Epoche; auch hat es nur drei Sätze. In vollem Chore setzt zu Anfang eine edle Melodie ein, welche hohes Glücksgefühl ausspricht; aus den verschlungenen Gängen der Fortführung blickt uns plötzlich, einer Wunderblume vergleichbar, das zweite Hauptthema in A (mit den Vierteltriolen) freundlich entgegen. Die Durch- und Rückführung erfolgt streng thematisch, aber in mächtigem Aufschwunge, wobei der Klang des Quintetts sich fast zu orchestralem steigert. Der Mittelsatz in Cis-moll (beginnend mit Cis-dur) hört sich wie eine Mahnung aus höherer Welt an, vor der wir uns unsicher beugen; zweimal wird er durch einen lebhafteren Zwischensatz (der zweite ist Variation des ersten) unterbrochen, die Behandlung der beiden Sätze ist der im dritten Satze der D-dur-Symphonie verwandt; überraschend ist der Schluß, wo sich unvermerkt durch den Übergang von Cis nach A gleichsam ein Zauber löst, unter dessen Einfluß wir nicht ohne Unruhe standen. Der letzte Satz, der die alte Kraft wiederbringt, ist fugirt angelegt und verläuft in schöner Mehrstimmigkeit; ein milderes Thema verbindet sich ausdrucksvoll mit dem Fugenmotiv; ein beschleunigtes Schlußstück strebt triumphirend dem Siege zu. Das zweite

Digitized by Google

Quintett in G (Op. 111) ist größer angelegt; es athmet Stolz und feste Männlichkeit, die uns schon in den ersten kraftathmenden Gängen des Violoncells umfängt; siegesgewiß setzt der Meister den Fuß wie auf erobertes Gebiet und zwingt die Geister seiner Kunst unter sein Gebot. In dem eigenartigen Andante, in welchem die Bratsche die Hauptstimme führt, legen sich finstere Falten um die Stirn; die milden, klagenden, tröstenden Weisen des dritten Satzes wollen ihn dem Unmuthe wieder entreißen. In kecker Laune führt dann der letzte Satz ins frische Leben wieder zurück; auch musikalisch geberdet sich derselbe, wenn wir das sagen dürfen, zuweilen etwas übermüthig. Man wird bemerkt haben, daß ein Motiv aus dem letzten Satze des B-dur-Klavierkoncerts hier wieder anklingt.

Diesen Quintetten schließen wir noch das herrliche Quintett in H-moll für Streichinstrumente und Klarinette (Op. 115), welches er nach einer Pause, die ihm Muth und Schaffensfreude wieder gebracht hatte, schrieb. Hier zeigt er sich in höchster Reife und Klärung, alle Strenge und Herbigkeit hat einer weichen ergebenen Stimmung Platz gemacht, und in schönstem Ebenmaße entwickeln sich die Tongedanken; schon der Reiz des Klanges, über welchen die Klarinette ihren leuchtenden Glanz breitet, nimmt uns ganz gefangen, und wir mögen kaum fragen, warum uns die friedliche ernste Resignation des ersten Satzes, die in wunderbare Klangschönheit getauchte liebevolle Hingebung des zweiten mit seinem trüben Mittelstücke so tief ergreift. Die Einheitlichkeit des Werkes und der einzelnen Sätze wird jeder leicht gewahren; wir machen darauf aufmerksam, wie in den beiden Mittelsätzen die gegensätzlichen Stücke aus den Hauptmotiven des Satzes hervorwachsen, und wie am Schlusse der Variationen, welche den letzten Satz bilden, das Grundthema des ersten mit seiner stillen und bewußten Ergebung wiederkehrt. Wir fühlen mit dem Meister, wie er sinnend zurückblickt auf ein an kräftigem Schaffen, an künstlerischen Erfolgen, an Anhänglichkeit und Liebe reiches Leben, und nicht ohne das schmerzvolle Gefühl des „Vorüber" sein Lebensschiff weiter steuert.

Drei Klaviertrios entstammen der späteren Zeit. Das in C (Op. 87) entstand ziemlich gleichzeitig mit dem F-dur-Quintett und ist demselben durch die Klarheit und Gedrungenheit der Motive und

Digitized by Google

Formen und den heiteren, stellenweise humorvollen Charakter einigermaßen verwandt. Hoch aufgerichtet und stolz beginnt der erste Satz und duldet, auch wo er sich zu freundlicheren Wendungen herbeiläßt, kein Widerstreben. Besonders schön ist der zweite Satz, im Ton einer Romanze, nicht ohne heftige Accente, die sich doch eindrucksvoll beruhigen; anmuthig und wirkungsvoll wird sie variirt. In den beiden letzten Sätzen erhebt er sich aus grollendem Humor wieder zu kecker muthvoller Kraft; dieselbe tritt nicht ohne die bei Brahms wohl bemerkte Herbigkeit auf, welche sinnlichen Wohllaut zuweilen vermissen läßt. Höher steht nach unserer Auffassung das Trio in C-moll (Op. 101), welches nun ganz mit seinem Herzblute geschrieben zu sein scheint. Auch hier feste Entschlossenheit, siegreich, reinigend, besonders in dem zweiten Thema aufgerichtet in stolzem Bewußtsein der Kraft; wiederum machen wir auf den machtvollen Schluß aufmerksam. Nach den unruhig suchenden Gängen und Motiven des zweiten Satzes umfängt uns sanft beruhigend der dritte, in welchem wir auf zwei technische Punkte hinweisen: den Wechsel von geradem (2/4) und ungeradem (3/4) Takt, der uns in dem zarten, liedmäßig gebauten Thema ganz natürlich anmuthet, und die durchgehende Gegenüberstellung der beiden Instrumente und des Klaviers als getrennte Gruppen. Neue Erhebung bringt der letzte Satz, der aus Unruhe und wildem Bemühen uns mit dem Übergang in das helle Dur harmonisch entläßt. Das Trio mit der Klarinette (Op. 114) in A-moll, gleichzeitig mit dem Quintett entstanden, bringt doch vorwiegend trübe Stimmungen zum Ausdruck; ein dunkler Wolkenhimmel breitet sich aus, in dem Unmuthe wird auch die Klage Erleichterung. Schöne Beruhigung bei durchweg ernster Haltung zeigt das wundervoll getragene Adagio, in welchem wir die schöne Behandlung der Klarinette hervorheben; er bahnt auch den Weg zu dem anmuthig behaglichen dritten und dem kräftig bewegten Schlußsatze, in welchem wieder auf die interessante rhythmische Behandlung hinzuweisen ist. Diesen Trios ist auch die neue Bearbeitung des aus seiner frühesten Zeit stammenden H-dur-Trios (Op. 8) beizuzählen. Man könnte versucht sein, Bedenken dagegen zu äußern, daß ein unter ganz anderen Verhältnissen und Stimmungen geschriebenes Jugendwerk nach Jahrzehnten einer solchen kritischen Neubearbeitung unterzogen wird. Und doch erfüllt es uns mit Bewunderung und Liebe, wenn wir sehen, wie es hier unter-

Digitized by Google

nommen wird, ein herrlich und groß konzipirtes Werk, welches aber in der Ausführung viel von den Eigenheiten, ja Schwächen des jugendlich sich ergehenden Künstlers zeigte, zu einheitlicher Wirkung zu bringen; wir wollen nicht entscheiden, ob der Unterschied von Sonst und Jetzt überall ganz getilgt ist. Im ersten Satze bleibt das prächtige Eingangsthema und kommt durch kürzere Formung zu besserer Geltung; zweites Thema, Durchführung, Schluß, alles ist umgeändert. Auch das Adagio hat sich, außer einzelnen Änderungen, scharfe Schnitte gefallen lassen müssen; das anmuthige Scherzo ist in Gedanken und Anlage unverändert geblieben, kleine Modifikationen betreffen vorwiegend die Instrumentirung. Der letzte Satz hat ein neues zweites Thema, in zweckmäßigem Gegensatz zum ersten und von guter Wirkung erhalten, was natürlich auf die ganze Gestaltung Einfluß geübt hat; dieser Satz hat an Konzision und Ebenmaß in besonderem Grade gewonnen.

Mehrere Sonaten für Klavier mit Begleitung eines Instrumentes haben die letzten Jahre noch entstehen sehen. Der ersten Sonate mit Violine ließ er zwei weitere folgen. Die zweite in A (Op. 100) entstand in den froh bewegten Tagen am Thuner See und ist sicher einer innerlich befriedigten Stimmung entsprungen; entzückend wirkt das sehnsüchtig verlangende zweite Thema des ersten Satzes. Der zweite Satz zeigt wieder die mehrfach erwähnte, zwischen langsamem und schnellerem Tempo wechselnde Form; in dieser wechselnden Färbung berührt er doch ruhig und freundlich. Auch der melodisch schöne letzte Satz zeigt ruhige, bewußte Befriedigung, welche unruhige Wünsche abweist; wir können den Zweifel nicht unterdrücken, ob nicht hier überstrenge Selbstkritik die freie Entwickelung etwas gehindert, namentlich den Schluß für uns unerwartet beschleunigt hat. Weit trüber gefärbt ist die D-moll-Sonate (Op. 108), in welcher eine unruhig erwartende, selbst heftige Stimmung nur durch den zarten, Ergebung athmenden Adagio-Satz unterbrochen wird. Die Klarheit und Einfachheit der Struktur und die schöne thematische Entwickelung bewundern wir bei diesem Werke besonders.

Die zweite Sonate für Klavier und Violoncell in F (Op. 99) ist wieder ein Erzeugnis der lebensfrohen Thuner Stunden. Wie keck und lebensfrisch tritt gleich das ganz individuell behandelte Violoncell vor uns hin und bestrickt uns mit seinem anmuthigen

Digitized by Google

Reize! Wie wiegt der zweite Satz in wonniges Träumen ein! Wie naiv reizend berührt die sehnende Unruhe in dem ganz originellen dritten Satze! Und mit um so größerer Theilnahme geben wir uns mit dem Meister dem hellen Jubel des letzten Satzes hin. Die Knappheit der Formbehandlung erscheint diesmal als besonderer Vorzug.

Das letzte Instrumentalwerk, welches Brahms geschaffen, sind die beiden Sonaten für Klavier und Klarinette (Op. 120), deren Entstehung unmittelbar dem tiefen Eindrucke verdankt wird, welchen Mühlfelds wundervolles Spiel auf den Meister gemacht hatte. Schon durch die Bezeichnung: „für Klarinette und Pianoforte", hat er zweifellos die vorwiegende Bedeutung des schönen Instrumentes hervorheben wollen. Diese beiden Werke zeigen schon in dem Vorwiegen des melodischen Elements, in der Schlichtheit und Einfachheit des Entwurfs und Aufbaues, ein Abklärung, eine in sich harmonisch beruhigte Stimmung, die uns nur mit Rührung auf dieses letzte größere Werk hinblicken läßt, mit welchem er auf dem ihm eigensten Gebiete gleichsam Abschied von uns nimmt.

Größere Kompositionen für das Klavier allein hat er nicht mehr veröffentlicht, ließ jedoch 1892 und 1893 noch eine Anzahl kleinerer Klavierstücke (2 Hefte Fantasien Op. 116, 3 Intermezzi Op. 117, Klavierstücke 2 Hefte Op. 118 und 119) erscheinen. In der Zeit, in welcher sie hervortraten, war er auch sonst, wie erwähnt, mit Arbeiten zur Förderung der pianistischen Kunst beschäftigt, welcher auch diese Stücke zum Theil dienen sollten. Aber auch außer der Kunst des Satzes, in welcher wieder die Vorliebe für polyphone Schreibart auch fürs Klavier hervortritt, bergen sie eine Fülle schönster Melodik und wahrer tiefer Empfindung; neben anmuthigen, unmittelbar zum Gemüthe sprechenden Stücken, namentlich denen in langsamem Tempo, begegnen ernste, herbe, auch leidenschaftliche Nummern. Besonders eindringlich und zart ist Op. 117, 1 mit dem Motto „schlaf sanft mein Kind"; auch das ungestüme erste Stück in D-moll (Op. 116, 1) und die Ballade (Op. 118, 3) mit den überraschenden Modulationen ragen hervor, und so könnten wir noch mehrere herausheben; und wenn einzelne nach einem früher von ihm gebrauchten Ausdruck als Studien für Pianoforte bezeichnet werden dürfen, so blickt uns doch aus allen das tiefe Gemüthsleben und der Ernst des Meisters warm entgegen.

Digitized by Google

Diesen Stücken ist noch ein Choralvorspiel nebst Fuge beizuzählen, welches er 1881 als Beigabe zum Musikalischen Wochenblatt erscheinen ließ.

Größere Gesangwerke, wie ehemals Requiem und Rinaldo, hat Brahms seither nicht mehr unternommen, mehrere kürzere aber gaben erneutes Zeugnis sowohl von seiner hohen und ernsten Gesinnung, wie von der wunderbaren Kunst der Gestaltung. Ersteres zeigt sich wieder in der Wahl der Texte, die er nur dem Besten entnimmt, was wir besitzen. Wir heben als besonders bedeutungsvoll hervor die Nänie, den Parzengesang und die Fest- und Gedenksprüche. In der Nänie besingt Schiller bekanntlich die Endlichkeit auch des Schönen und sein Fortleben im Klagelied des Geliebten; so wählte es Brahms, um die Erinnerung an einen ihm befreundeten Künstler zu feiern. Die Form für diese kürzeren Gestaltungen hatte er bereits in dem Schicksalslied festgestellt; längeres auf die Stimmung vorbereitendes Vorspiel, Hauptsatz und Seitensatz. In diesem ganz einzigen Stücke ist nun alles Strenge gemildert; der ganze Ernst, aber auch die ganze Wärme einer ideal verklärten Trauer kommt hier in herrlichstem Wohllaute zur Darstellung. Von wunderbarem Ausdrucke ist namentlich der Mittelsatz, in welchem mit dem Wechsel von Takt und Tonart das Aufsteigen der Thetis in hoher, edler Würde vor die Seele gestellt wird. Bemerkenswerth ist auch der Schluß, wo das: „ein Klaglied zu sein — ist herrlich" nicht etwa in lebhaftem Jubel, sondern gleichsam in stillbegeistertem Sinnen vorgeführt wird. Den antiken Rhythmus wiederzugeben hat er diesmal unterlassen; doch fehlt es auch hier nicht an interessanten rhythmischen Zügen.

Der Gesang der Parzen aus Goethe's Iphigenie bildet ein düsteres Gegenstück zum vorigen Werke. Hier wird in ernster, warnender, ja drohender und schreckender Weise (wir machen auf das Fis-moll gleich im 4. Takte aufmerksam) das arme Menschengeschlecht an die unerbittliche Macht der Götter gemahnt; wo das sorglose Dasein der letzteren geschildert wird, da treten hellere und stolzere Weisen ein, und er wendet auch komplizirtere, immer aber musikalische Mittel an, wo er den Worten von dem Hinwegschreiten der Götter über die Berge, über den Dampf erstickter Titanen Töne leiht. Dabei ist die wundervolle Stimmführung und die ganz selbständige Behandlung des Orchesters überall zu beachten. Ein milderer

Digitized by Google

Zwischensatz in D-dur von schönem Wohllaute will uns nicht etwa trösten, zu heiterer Stimmung kann es hier nicht kommen: eine wehmüthige stille Trauer darüber, daß es so sein muß, daß von ganzen Geschlechtern die Götter die Augen wegwenden, liegt über dem Satze. In dem fast unheimlichen Schlußstücke spinnt das Orchester, zum Theil in hoher Lage, die Schicksalstöne weiter, während der Chor die letzten Worte wie zagend vor sich hin spricht.

Ganz anders tritt er uns wieder in den Fest- und Gedenksprüchen entgegen. Es sind drei große achtstimmige Chöre in je zwei Theilen; die Worte sind der Bibel entnommen.*) Hier tritt er gleichsam aus sich heraus, der Charakter moderner Melodik fehlt hier; in strenger kontrapunktischer Arbeit, im hell leuchtenden Klange, thürmen sich diese Sätze auf und bringen die Worte ihrer Bedeutung entsprechend zu machtvoller Erscheinung; wo es der Sinn verlangt, hält er sich von ausdrucksvoller Modulation und Eingehen auf die Stimmung im einzelnen nicht zurück. Die selbständige Führung aller Stimmen mit ihren festen Einsätzen und ihrer nachdrücklichen Wiedergabe der Textworte sowie der gewaltige Zusammenklang macht dies Werk zu einem Meisterwerke ersten Ranges, dessen Aufführung aber große und sichere Chormassen verlangt.

Diesen Werken reihen sich noch mehrere Chor- und Ensemblestücke in kürzeren Formen an. Die fünf Gesänge a capella Op. 104, alle in strengem Stile, vorzugsweise trüben Inhalts, bieten in verhältnismäßig knappen Formen einen Schatz tiefsten Gefühlsinhalts und feinster Kunst in Wortausdruck und Tonbehandlung; besonders schön ist das vierte („verlorene Jugend" von Weutzig) mit seinen sprechenden Motiven und schönen Gegensätzen; auch im fünften („Herbst" von Kl. Groth) kann die ergreifende Lösung in die Durtonart nicht ohne tiefen Eindruck bleiben. Ebenso erscheinen die drei Motetten Op. 110 in ihrer strengen, doch fein überlegten Ausdruck nicht ausschließenden Form als außerordentliche Erzeugnisse hoher Kunst; es ist nicht möglich, hier alle einzelnen Züge schöner Deklamation, kunstvoller Imitation und Stimmführung, bewußten Festhaltens der Grundstimmung aufzuzählen. Wie herrlich

*) Er giebt die Quellen nicht an; es sind folgende: Nr. 1: Psalm 21, 5; 28, 11; Nr. 2: Luc. 11, 21; 11, 17; Nr. 3: V. Mos. 4, 7 fg.

Digitized by Google

wirkt gleich das erste doppelchörige Stück „ich aber bin elend“ mit dem ruhigen Gegensatze „Herr Herr Gott“, in welchem man unter dem vollen Ausdruck der Stimmung die kunstvolle Arbeit im einzelnen kaum merkt; auch das dritte „Wenn wir in höchsten Nöthen sein“ wirkt unmittelbar und nachdrücklich, während das zweite, vierstimmige und homophon gehaltene, in seiner ernsten Bitte sanft beruhigt. — In etwas frohere Umgebung bringen uns die Lieder für gemischten Chor Op. 93, deren Texte zum Theil volksmäßig, alle heiteren Charakters sind. Die Lieder wirken durch Einfachheit und Natürlichkeit der Erfindung und sprechende Wahrheit des Ausdrucks; auch an humoristischen Zügen fehlt es nicht. Wir heben als besonders reizend das zweite, auf ein serbisches Volkslied gesetzte „Stand das Mädchen“ hervor, eine wahre Perle naiven Humors und ungekünstelter Empfindung; mit wie ungemeiner Meisterschaft läßt er hier wieder den $^3/_4$ und $^1/_4$ Takt wechseln, als wäre es etwas ganz natürliches; mit welcher Grazie, welchem Wohlklang weiß er die Gegensätze zu gestalten!*) Hervorzuheben ist auch das fünfte (Goethe's „Beherzigung“), in welchem er in einfacher, kanonischer Form die Wucht der Worte nachdrücklich einprägt und, wo er „allen Gewalten zum Trutz sich erhalten“ will, auch die herbe Dissonanz nicht scheut. Der Sammlung ließ er noch das für die Crefelder Freunde komponirte „Tafellied“ von Eichendorff (mit Klavierbegleitung) folgen; hier ist er ganz von rheinischer Fröhlichkeit angethan; aber man wird in dem heiteren, genial und sicherlich rasch konzipirten Stücke die feinen Brahms'schen Züge in Wortbehandlung und Harmonie nicht vermissen.

Auch das schon früher behandelte Quartett mit Klavierbegleitung hat er später von neuem behandelt; hier geben die reicheren Mittel einen stärkeren Antrieb zum Ausmalen subjektiver Stimmungen. Die Quartette Op. 92 sind wieder in melodischer Erfindung, Aufbau und Stimmführung einzig in ihrer Art. Mit welcher Wärme und Wahrheit versenkt er uns gleich im ersten Stücke in die stille Sommernachtstimmung, wie ergreift die leise Wehmuth in dem „Spätherbst“, wie erhebt wieder das „Warum erschallen himmelwärts die Lieder“ von Goethe! und während wir uns überall der Stimmung gefangen geben, haben wir überall die

*) Brahms hat das Gedicht in Op. 95 nochmals als Einzellied behandelt.

Digitized by Google

Kunst des Meisters zu bewundern, hier besonders auch in der Begleitung, welche die Stimmung vorbereitet, begleitet, durch das Moment der Bewegung verdeutlicht und ihre Grundlage feststellt. Ihren Triumph feiert diese Gattung in den Zigeunerliedern (Op. 103) nach ungarischen, von einem Freunde verdeutschten Texten. Bei ihrer musikalischen Bearbeitung erkennen wir so recht jene Hinneigung zum Volksmäßigen, die Fähigkeit des Einfühlens in fremdartige Weise und der charakteristischen Färbung in Melodik, Rhythmik und Harmonie; das ruhelose Volk mit seiner Neigung zu wildem Gefühlserguß, aber auch zu zarter und warmer Empfindung steht uns lebendig vor der Seele, man meint zuweilen die leidenschaftlichen Tänze mit ihrer wilden Begleitung zu hören. Den melodischen Zauber eines Liedes wie das dritte „Wißt ihr" wird man ähnlich vergebens suchen, auch die Kontraste der Stimmungen selten so sprechend dargestellt gefunden haben. Eine weitere Sammlung von Zigeunerliedern, im ganzen heiteren Charakters, enthalten die Quartette Op. 112; hier hat er zwei ernstere Stücke nach Texten von Kugler vorangeschickt, von denen das erste („es rinnen die Wasser") seiner Gemüthslage, in welcher er der Rückerinnerung an vergangene Tage gern Ausdruck gab, so recht entsprochen haben wird; bei Nr. 2 („Nächstens") hat er sich in dem $^5/_4$ Takt wieder ein schwieriges, mit gewohnter Meisterschaft überwundenes Problem gestellt. Diesen Quartetten reihen wir noch die Kanons für Frauenstimmen (Op. 113) an, anmuthige Spiele der Technik, in welchen aber auch zarte Empfindung zu ihrem Rechte kommt. Angeregt wurde er zu denselben durch Stockhausen's Ausgabe der Kanons von Cherubini und weiter durch Aufführungen Mandyczewski's; er hatte den Wunsch, zu neuer Pflege dieser Übung anzuregen. Alle Künste dieser Form, Kanon in der Unterquinte, Kanon in der Umkehrung, Doppelkanon treten hier auf. Neben ernsteren werden auch scherzhafte Stücke verwendet, die zum Theil schon in den „Volkskinderliedern" bearbeitet waren; den Schluß bildet (zu Rückert'schem Texte) eine Verwendung des Schubert'schen „Leiermanns" aus der Winterreise, wo zu dem vierstimmigen Gesange eine eintönige Begleitung als harmonische Grundlage erklingt, gleichfalls kanonisch behandelt.

Das Lied mit Klavierbegleitung hat Brahms' Schaffen sein ganzes Leben lang begleitet und ist auch in der letzten Periode

Digitized by Google

noch in ausgedehnter Weise angebaut; seine Lieder sind, wie irgendwo richtig bemerkt ist, und wie wohl jeder aus Erfahrung weiß, schon jetzt Eigenthum der Nation. Wir haben sie früher verzeichnet; es sind nicht weniger wie zehn Hefte (Op. 84, 85, 86, 94, 95, 96, 97, 105, 106, 107), dazu die Lieder mit Klavier und Bratsche (Op. 91) und die ernsten Gesänge (Op. 121). Was in unserem früheren Aufsatze über Brahms Lieder gesagt ist, könnte hier nur wiederholt werden; daß mit steigender Reife auch die Abklärung des seelischen Ausdrucks und die Sicherheit des Aufbaues gesteigert ist, wird man von selbst erwarten. Wieder fällt die Wahl der Texte zunächst in die Augen; der künstlerisch durchgebildete, feinfühlige Meister, dem alles Triviale und Alltägliche fremd bleibt, gibt sich überall zu erkennen. Unsere klassischen Dichter, die er genau kennt, verwerthet er wo er kann; das Volksmäßige, auch ausländisches (in Übersetzungen von Daumer, Kapper u. a.) lockt ihn unwiderstehlich und den Volksliedersammlungen entnimmt er wiederholt geeignete Texte, behandelt auch gern einfache Lieder anderen Ursprungs in volksmäßiger Weise; neuere Lyriker, wie Hermann Allmers, Klaus Groth, Gottfried Keller, C. Lemcke, D. von Liliencron, Theodor Storm, Hans Schmidt und noch viele andere liefern ihm geeignete Vorlagen; wo ihm eine wahre, ungekünstelte Empfindung als herrschend entgegentrat, konnte er sogar über Schwächen des Wortausdrucks hinwegsehen. Daß er bald einfach in knapper, wirklich liedmäßiger Form schreibt, bald der weiter ausgedehnten und sich entwickelnden Empfindung folgt und das Lied zum größeren Tonsatze erweitert, wurde auch früher schon hervorgehoben; überall aber sehen wir die nach seinem bleibenden Grundsatze fest geformte melodische Führung, welche über dem Ganzen herrscht; die Begleitung, ebenfalls sicher gestaltet und die Stimmung zart und nachdrücklich weiter führend, will doch nie für sich selbst gelten, nie das einzelne unorganisch herausheben, sondern nur die Melodie zur Geltung bringen und die Einheit der Stimmung tragen und heben. Damit verträgt sich ganz gut, daß er besonders eindrucksvolle Worte und Wortgruppen durch Modulation und Rhythmus meisterlich hervorzuheben versteht, ohne daß wir das Gefühl des organischen Ganzen verlieren. Ihn hier in eine Parallele zu seinen Vorgängern zu setzen, wäre eine interessante Aufgabe, die wir in diesem kurzen Umfange nicht verfolgen können; daß z. B.

Digitized by Google

Schumann ihn im Liede zum Vorbilde gedient hätte, widerlegen auch die späteren Lieder mit voller Entschiedenheit, wie ja auch ihre Naturen ganz verschieden waren. Das kann man bei Vergleichung der Art, wie beide die gleichen (z. B. Eichendorff's Mondnacht) oder verwandte Texte behandeln, sofort sich klar machen; wiegt bei Schumann vielfach das poetisch-phantasievolle, das weich träumerische Element vor, so fällt bei Brahms die feste Zeichnung von Melodie und Form und das objektive, kräftig eindringende Erfassen des Empfindungsgehalts sofort als unterscheidend in die Augen. Einfluß auf Brahms' Melodik in seinen Liedern hat, außer dem Volksliede, nur etwa Franz Schubert geübt; im übrigen ist er ganz er selbst.

Einzelne Lieder hier hervorzuheben, dürfte kaum erforderlich sein; persönliche Vorliebe würde dabei eine große Rolle spielen. Unter den volksmäßig gesetzten ist das „Vergebliche Ständchen" (Op. 84, 4) besonders beliebt geworden; dem Rhythmus des hier behandelten niederrheinischen Volksliedes*) schließt er sich an, während die Melodie ihm gehört. Auch in dem Liede „da unten im Thale" (Op. 97, 6) ist der Rhythmus dem schwäbischen Volksliede entnommen**), während die Melodie nur leise Anklänge zeigt. Andere Lieder dieser Gattung sind: Der Jäger (Op. 95, 1), das Mädchenlied (Op. 95, 6), „Dort in den Weiden" (Op. 97, 2), Maienkätzchen (von Liliencron, Op. 106, 2). Und von der anderen Gattung einzeln zu nennen: wo in aller Welt findet sich ein Lied wieder wie die „Feldeinsamkeit" (von Allmers, Op. 86, 2), in welcher die stille Ruhe und Ergebung des schönen Gedichts in ergreifendster Tongestaltung zum Ausdrucke kommt. Nicht minderen Reiz bietet das gleich folgende (Nachtwandler, von Kalbeck), welches den dämmernden Zustand zwischen Schlafen und Wachen in ganz eigenartiger Weise seelisch vertieft. In der Sapphischen Ode (Op. 94, 2) bewundern wir die kunstvolle Behandlung des antiken Rhythmus und die reiche Harmonik, was uns für die theilweise Schwäche des Gedichts entschädigt; die Grundstimmung, nicht die Worte im einzelnen sind hier maßgebend. Eine herrliche Sammlung bietet Op. 105, aus welcher wir das warm empfundene, fein durchgeführte „Wie Melodien zieht es"

*) Man findet es in der Sammlung von Erk & Böhme, II. Nr. 814a.
**) Erk & Böhme, II. Nr. 1053.

Digitized by Google

(von Kl. Groth) und das tief ernste „Immer leiser wird mein Schlummer“ (von Lingg) hervorheben. Und wenn ihm in diesen letzten Jahren ernste, an die Vergänglichkeit mahnende Texte besonders zusagten (die Lieder Op. 95 sind alle von dieser Art), so kommt in Op. 106, 1 (Ständchen, von Kugler) auch der alte Humor wieder zur Erscheinung. Sehr liebt er das Wechsellied (s. Op. 84) und ist überhaupt Meister in Wiedergabe kontrastirender Stimmungen.

In den beiden Gesängen Op. 41 hat er die Mittel durch Hinzufügung einer Bratsche erweitert; mit ihrem sanften, gedämpften Klange bestimmt sie den ganzen Charakter der Stimmung. Was in unruhigen Regungen die Seele bewegt, spricht sie in dem ersten Liede („Gestillte Sehnsucht“ von Rückert) in mannichfacher melodischer Bewegung aus, während die Singstimme in ruhiger Klarheit, auch einmal die Melodie der Bratsche aufnehmend, sich ergeht und eine still ergebene Rückerinnerung in ergreifend schönen Weisen zum Ausdruck bringt. Im zweiten Liede („Geistliches Wiegenlied“ von Geibel) führt die Bratsche die Melodie eines alten geistlichen Liedes aus, mit der sich die sanft einwiegende Melodie der Stimme, in welcher auch trübe Erinnerungen anklingen, in überaus kunstvoller Weise verbindet.

Und nun sein Schwanengesang, die vier ernsten Gesänge! Sie waren bereits mehrere Wochen vor Clara Schumann's Tode fertig*); aber der Gedanke nach seinem letzten Besuche, daß er sie nicht wiedersehen werde, lastete auf ihm, vielleicht auch schon das Gefühl eigener Hinfälligkeit; zu dieser Stimmung kam dann der Tod von Klinger's Vater als unmittelbare Veranlassung hinzu. Es liegen biblische Texte zu Grunde, drei aus dem alten, einer aus dem neuen Testament. So sind sie ernst durch die Texte, ernst durch die Veranlassung, und dieser Ernst prägt sich auch in den Motiven und der Ausführung aus, worin einfache Größe, unerbittliche Strenge, Abkehr von allen Zugeständnissen an momentanes Gefallen herrscht; und doch ist es ihm unmöglich, da wo der ganze Gehalt der Worte sein Gemüth erfaßt, mit der Wärme modernen Tonkolorits zurückzuhalten. Man denke an den schönen Dur-Einsatz in dem dritten Gesange („O Tod, wie wohl thust du dem Dürftigen“)

*) Nicht dieser war also die Veranlassung, wie der Verfasser in dem Vorworte zu der Bonner Erinnerungsfeier vom Mai 1897 angenommen hatte.

Digitized by Google

oder an den ganzen vierten Gesang. Wer nach einem an Schaffensfreude reichen Künstlerleben noch solche Weisen findet, wer mit so ergreifendem Ernste die Grenzen alles Irdischen künstlerisch auszusprechen versteht, von dem dürfen wir wohl sagen, daß er die ihm vorgezeichnete Bahn menschlich und künstlerisch wohl vollendet hat.

Diesen Kompositionen müssen die in 7 Heften 1894 herausgegebenen „Deutschen Volkslieder" angeschlossen werden. Die Liebe zum Volksliede hat ihn während seines ganzen Lebens begleitet; von früh an hat er Volksmelodien verwendet, variirt, auch selbständig herausgegeben; wir erinnern an die Volkskinderlieder, an die vierstimmigen Volkslieder. Als Quelle dienten ihm vorhandene Sammlungen (Zuccalmaglio u. a.); Melodien und Texte fand er also gegeben, hat aber die ersteren, die ja nach den Gegenden, woher sie stammen, Varianten zeigen, rhythmisch und gesanglich fest gestaltet, ohne ihnen die ursprüngliche Frische zu nehmen. Sein Hauptantheil an der Arbeit aber besteht in den Begleitungen und den Vor- und Zwischenspielen des Klaviers, welche mit ungemeiner Kunst und Zartheit gesetzt sind, und, wiewohl die Harmonien, kleine Imitationen und sonstige technische Feinheiten überall den Meister verrathen, doch immer der Melodie sich anpassen und dieselbe heben wollen und nie sich selbst hervordrängen und jene verdecken. Manche der Melodien hat er auch schon früher verwendet, manche der Texte in früheren Werken neu und selbständig komponirt. So findet sich Nr. 6 (Da unten im Thale) mit neuer, dem Rhythmus angepaßter Melodie in den Liedern Op. 97, 6; Nr. 14 (Maria ging ans wandern) mit anderer Melodie in den Marienliedern; Nr. 31 wieder in Op. 97, 4; Nr. 35 in den Liedern Op. 14, 1, rhythmisch verschieden; Nr. 36 (Der bucklichte Fiedler) zu selbständiger Bearbeitung in den vierstimmigen Liedern Op. 93; Nr. 38 (Des Abends) in den Liedern Op. 14, 6; Nr. 40 (Ich weiß mir 'n Maidlein) in den Duetten Op. 66; Nr. 42 (In stiller Nacht) mit derselben Melodie in den vierstimmigen Volksliedern (II, 1); und rührend ist, wie er in Nr. 49 (Verstohlen geht der Mond auf) mit demselben Liede, dessen Melodie er schon in der ersten Sonate (Op. 1) gebracht hatte, die Sammlung schließt. Die tiefe Verwandtschaft seines Empfindens mit dem echt Volksthümlichen erklärt die besondere Liebe, mit welcher er dieses Werk ausarbeitete. „Es ist wohl das erste Mal," schrieb er dem Verfasser dieser Zeilen am

Digitized by Google

29. Juni 1894 aus Ischl, „daß ich dem, was von mir ausgeht, mit Zärtlichkeit nachsehe!"

Der Bearbeitungen von Werken anderer und der Betheiligung an größeren Unternehmungen wurde schon in unserem früheren Aufsatze (S. 372) gedacht. Die damals begonnenen „Studien für Pianoforte" hat er noch weiterhin durch Bearbeitung Bach'scher Werke, darunter der bekannten Chaconne für die linke Hand, erweitert. In der Gesammtausgabe von Schumann's Werken besorgte er den Supplementband (Serie XIV), in welchem er die erstere Bearbeitung des Andante mit Variationen für zwei Klaviere (Op. 46), mehrere Lieder, einige weitere Variationen zu den symphonischen Etüden Op. 13, die beiden schon früher von ihm veröffentlichten Stücke Scherzo und Presto, und das allerletzte Thema, welches er später selbst variirte (Op. 23) zusammenfaßte. Man erkennt in dieser Arbeit und dem Vorworte zu demselben die warme Pietät für den edlen, früh vollendeten Meister.

Vielfach ist seiner Zeit erzählt worden, daß Brahms eine Oper schreibe oder zu schreiben beabsichtige; selbst den Text wollte man kennen. Seine Freunde in Wien haben davon nie etwas gewußt; aber seine mitunter gefallenen scherzhaft ablehnenden Äußerungen können, wie man ihn einmal kannte, als unbedingter Gegenbeweis nicht gelten. Daß er zeitweise dem Gedanken nicht ganz fern gewesen sei, auch dieses Gebiet zu betreten, wird man jetzt den interessanten und schönen Mittheilungen seines Freundes Widmann entnehmen*), ebenso aber auch, daß nichts daraus wurde. Er hat keine Oper geschrieben; es ist daher ganz müßig zu fragen, weshalb es unterblieben ist. Er stand auf dem von ihm beherrschten Gebiete so fest, war so befriedigt in der Pflege der von ihm mit Meisterschaft angebauten Gattungen, daß er kein dringendes Bedürfnis fühlte, neue Bahnen zu versuchen.

Bei Betrachtung der Werke aus Brahms' späteren Jahren sind uns wiederholt zwei Wahrnehmungen begegnet. Erstens überwiegt in ihnen die ernste, trübe Stimmung, besonders in der Wahl seiner Texte; ein Zeichen, wie der Gedanke an die Vergänglichkeit irdischer Freuden auch sein Schaffen beherrschte. Und damit hängt zweitens die zusehends geringer werdende Zahl seiner Schöpfungen zusammen,

*) Deutsche Rundschau 1897/98 Nr. 2, S. 137 ffg.

Digitized by Google

wofür wir schon oben einige Gründe anführten, und wofür scherzende Worte, die er mitunter Fragenden zur Antwort gab, doch nicht die volle Erklärung geben. Ob ihm vielleicht schon früher, wie es allen offenbar wurde, der Gedanke kam, daß Kraft und Gesundheit abnehme, wird kaum sicher zu ermitteln sein.

Brahms war immer ein Mann von robustem Körperbau und eiserner Gesundheit gewesen; wer den kräftigen Mann mit dem Heldenkopfe sah, muß ihm ein langes Leben voraussagen. Gegen Ende seines letzten Aufenthalts in Ischl im Sommer 1896, von wo er noch unter schwierigen Umständen die Reise zu der Begräbnissfeier von Clara Schumann gemacht hatte, traten die ersten Spuren angegriffener Gesundheit hervor; seine gelbe Gesichtsfarbe fiel seinen Freunden auf. Ärztliche Untersuchung stellte eine Leberentartung fest, und es wurde ihm im September eine Kur in Karlsbad verordnet. Anscheinend beruhigt kehrte er zurück; aber das war nur von kurzer Dauer, die Krankheit nahm ihren Verlauf und verschlimmerte sich, die Abmagerung und die veränderte Gesichtsfarbe erregte ernste Besorgnisse. Er arbeitete nun nichts mehr, wenn er auch seine Betheiligung am musikalischen und geselligen Leben nicht ganz aufgab. Anfang Januar 1897 hörte er noch sein G-dur-Quintett von Joachim und seinen Genossen; am 7. März besuchte er zum letzten Male ein Koncert, in welchem seine E-moll-Symphonie großen Beifallssturm hervorrief; am 13. März wohnte er im Theater der Operette seines Freundes Joh. Strauß: „die Göttin der Vernunft" zum Theile bei, und war noch am 24. März bei Freunden zu Tisch. Gleich darauf legte er sich nieder, um nicht mehr aufzustehen; seine Kräfte waren verzehrt. Unter treuer Pflege seiner Hauswirthin Frau Truxa verbrachte er die letzten Tage, meist bei vollem Bewußtsein, doch in zunehmender Schwäche; am 3. April verschied er. Überall, nicht nur in Wien, sondern in ganz Deutschland würdigte man die Schwere des Verlustes, von allen Seiten strömten die Beweise der Theilnahme. Der Magistrat bewilligte ihm ein Ehrengrab auf dem Centralfriedhof; hier, unmittelbar bei den Gräbern Beethoven's und Schubert's, wurde er am 6. April unter größter Betheiligung einheimischer und auswärtiger Verehrer beigesetzt; der Prediger Zimmermann und sein Kunstgenosse Richard von Perger widmeten ihm ergreifende Abschiedsworte. Sein Gedächtnis wurde bald an verschiedenen Orten durch Aufführung seiner

Digitized by Google

Werke gefeiert; das Kammermusikfest in Bonn im Mai 1897 war vorzugsweise ihm gewidmet*).

Daß Brahms in bequemen äußeren Verhältnissen lebte und der Ertrag seiner Arbeiten ihn sorgenlos gestellt hatte, ist bekannt. Da ihm nähere Blutsverwandte nicht geblieben sind, ist die Frage seines Nachlasses noch nicht entschieden. Was über seinen musikalischen Nachlaß bekannt geworden, ist früher mitgetheilt; Entwürfe und unvollendete Arbeiten, wenn solche vorhanden waren, scheint er vernichtet zu haben.

Über Brahms Gesammtbedeutung uns auszusprechen, haben wir in unserem früheren Aufsatze kurz versucht; seine Gesammtstellung in der Kunstgeschichte zu erörtern, scheint uns verfrüht, und von Vergleichungen mit anderen Meistern sehen wir hier ab. Daß er ein selbständiges Glied in der Reihe unserer großen Tonmeister bildet, wird gegenwärtig nicht mehr bezweifelt; daß seine Werke und seine künstlerischen Bestrebungen fortwirken werden, ist sicher zu erwarten. Auf die Mitstrebenden in seiner Kunst war auch bei seinen Lebzeiten sein Einfluß stark bemerkbar. Die Klarheit, mit welcher er die Gesetze seiner Kunst und die Ausdrucksfähigkeit ihrer Mittel erkannte, die selbständige reich quellende Erfindung, die souveräne Sicherheit, mit welcher er diese Mittel beherrschte, die tiefe Kenntnis alles dessen, was vor ihm gewesen, die unbeugsame Selbstkritik, welcher er seine eigenen Erzeugnisse unterwarf und so gestaltete, daß sie den Gesetzen der Wahrheit, der Schönheit, des Ebenmaßes entsprachen, alle diese Eigenschaften müssen den Nachfolgenden ein wirksames Vorbild bleiben; und sollte wieder ein ihm ebenbürtiger, schöpferischer Genius erstehen, er wird an Brahms und seinen Bestrebungen nicht vorübergehen können.

Aber nicht nur das Kunstschaffen der Nachfolgenden erfährt seine fördernde Einwirkung; auch die empfangende Hörerwelt wird, nachdem das Verständnis seines Wollens und Vollbringens allgemeiner geworden ist, seinen befreienden Einfluß erfahren und zu höherer Stufe des Kunstverständnisses emporgehoben werden. Seine Werke gewähren nicht nur die Anschauung genialen Erfindens und

*) Unter den vielen Nachrufen, die ihm gewidmet wurden, glauben wir die Worte der Erinnerung von Fr. Wüllner, am 2. Mai 1897 zu Brahms Gedächtnis gesprochen, wegen ihrer Wärme und ihrer treffenden Beurtheilung hervorheben zu müssen.

Digitized by Google

überragenden Könnens, sondern eröffnen durch die bewußte Ausgestaltung des künstlerischen Gedankens zugleich den Einblick in die Individualität des Künstlers. Wir haben es mehrfach hervorgehoben, daß wir in den Werken nicht nur den großen Meister erkennen, sondern auch mit dem edlen Menschen fühlen. Die lautere Wahrhaftigkeit, die hochherzige Gesinnung, der tiefe, nicht selten trübe Ernst der Lebensauffassung; daneben dann die Wärme des Mitempfindens mit der umgebenden Welt, mit den Menschen, die ihm lieb sind, die Freude und der Humor, der ihm in solchen Fällen zu Gebote stand, alles das kommt auch in seinen Tongebilden zum Ausdruck, und es ist in der That ein Erzeugnis rechten Kunstverständnisses, im Kunstwerke die Person des Künstlers suchen zu können, wie wir es bei Mozart, Beethoven, Schumann längst gewohnt sind. Das müßte eigentlich bei der Musik noch näher liegen, wie bei anderen Künsten, da ihr Material feiner, durchsichtiger, unmittelbarer ist; nirgends so wie bei ihr fließen Darstellungsmittel und Darstellungsobjekt in gleichem Grade zusammen, und wer nicht selbst kräftig und wahr empfindet, wird sich vergebens bemühen, durch die Mittel der Kunst, die nichts sein will als Ausdruck der Empfindung, das Gemüth anderer zu ergreifen. Brahms ist es nach unserer Überzeugung gelungen, nicht allein ästhetisch zu befriedigen und Bewunderung zu erregen, sondern auch menschlich sich zu offenbaren und verwandte Empfindungen zu erzeugen; in diesem Sinne glauben wir hoffen zu können, daß er nicht nur für seine Kunstgenossen, sondern für alle, welche für Aufnahme des Schönen und Wahren empfänglich sind, wirksam fortleben werde, ja um noch mehr zu sagen, daß seine Einwirkung nicht nur eine ästhetische, sondern auch eine ethische sein werde.

Mehr sagen wir jetzt nicht; wir wollten uns hier nur klar machen, was Brahms uns gewesen ist, was wir an ihm verloren haben und was nicht verloren werden kann. Wer auf ein Leben und Schaffen wie er zurückblickt, in rastloser Arbeit, in eigener Befriedigung, im Vollgenusse der Anerkennung, und dann nach vollbrachtem Tagewerk ohne Schmerz scheidet, dem darf man, wie einer seiner Freunde schrieb*), wohl glücklich nennen. Daß auch das Schöne sterben müsse, daß aber ein Klagelied im Munde der Ge-

*) Heuberger in seinem schönen Nachrufe im Wiener Tagblatt.

Digitized by Google

liebten zu ſein herrlich ſei, hat er uns in ergreifenden Tönen zum Bewußtſein gebracht. Klagen müſſen auch wir, aber wir werden uns darauf nicht beſchränken; wir blicken nicht nur auf das was wir gehabt haben, ſondern auf das was wir haben und was nicht ſterben wird. Wo in aller Kunſt die wirklich ſchöpferiſch begabten, die ernſt und wahrhaft ſtrebenden und vollendenden, kurz die echten Meiſter genannt werden, da werden wir Johannes Brahms ſtets unter den erſten nennen und preiſen.

Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

ML 410 .B8 D32 1898 C.1
Johannes Brahms.
Stanford University Libraries
3 6105 042 702 535

MUSIC LIBRARY
ML
410
B8D32
1898

ML410 Deiters
B8D32
1898

Music
Library

Return this book on or before date due.

DEC 3 0 1968

Digitized by Google